



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service

Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, tests publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30.

L'apparition de nouveaux hommes dans
la civilisation occidentale contemporaine et
leur représentation à l'écran populaire.

Michelle Vigeant

Mémoire

présenté

au

Special Individual Programme

Etudes des femmes et

études cinématographiques

comme exigence partielle en vue de l'obtention
du grade de Maîtrise ès arts (M.A.)

Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Août 1987

© Michelle Vigeant, 1987

Permission has been granted to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author (copyright owner) has reserved other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her written permission.

L'autorisation a été accordée à la Bibliothèque nationale du Canada de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur (titulaire du droit d'auteur) se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation écrite.

ISBN 0-315-44868-7

SOMMAIRE

L'apparition de nouveaux hommes dans
la civilisation occidentale contemporaine et
leur représentation à l'écran populaire.

Michelle Vigeant

Les études des femmes questionnent le biais des prémisses théoriques dans plusieurs disciplines. Entre autres, cette nouvelle recherche démontre que le fait de domination est un produit culturel, et que la socialisation patriarcale aliène en cultivant le sexisme, même au niveau de l'inconscient.

De nouvelles théories permettent la vision de changements sociaux réalisables, entraînant la conception de nouveaux archétypes. De nouveaux hommes en mutation endossent de telles transformations, projetant des sociétés à l'intérieur desquelles la domination n'a aucune raison d'être. Ce point de vue, libérant l'imaginaire du traditionalisme, anticipe des rapports égalitaires entre les sexes, les âges, les races.

L'apparition de nouveaux hommes dans la culture occidentale contemporaine est aussi représentée dans le cinéma populaire. Des films, réalisés par des cinéastes occidentaux, montrent une variété typologique de nouveaux modèles masculins. Mon analyse situe celle-ci dans la conjoncture idéologique afin de saisir l'impact possible de cette imagerie.

REMERCIEMENTS

Ce travail n'aurait pas été réalisé sans l'appui moral et physique de plusieurs personnes. Je voudrais reconnaître le soutien constant de ma famille. Ma mère et mon père, Rebecca Canatonquin et Roland Vigeant, qui se sont beaucoup préoccupé-e-s de mon bien-être et de ma santé, ainsi que mon fils, Simon, qui a fait preuve d'une grande tolérance et d'une énorme compréhension. J'ai grandement apprécié le soutien technique de Jean-Pierre Thibault, sans lequel, il m'aurait été impossible d'utiliser le procédé de traitement de texte. Je voudrais remercier Gail Valaskakis et Jo Vellacott pour leurs conseils et pour leur attention assidue, ainsi que Lynn Lapostolle pour ses critiques pertinentes quant à mon écriture, et Maïr Verthuy qui m'a aussi judicieusement corrigée au niveau de la logique de mon texte. Je voudrais souligner l'aimable complicité d'Arpi Hamalian, et aussi la grande collaboration de Leila Ranta, sans laquelle, je n'aurais pas respecté certaines de mes échéances. J'aimerais exprimer ma reconnaissance à mon directeur de mémoire, Thomas Waugh, pour sa patience et pour sa compréhension. Il a été une source constante d'encouragements bénéfiques, me stimulant de maintes façons, entre autres, en partageant avec moi ses réflexions et ses connaissances, aussi en me faisant bénéficier de ses compétences dans la tâche d'édition.

TABLE DES MATIERES

	page
SOMMAIRE	ii
REMERCIEMENTS	iii
TABLE DES MATIERES	iv
INTRODUCTION	i
<u>CHAPITRE 1.</u>	
Première partie -	
1.1. LE FEMINISME	9
<u>Un résumé</u>	14
Deuxième partie -	
1.2. LES ETUDES FEMINISTES	15
Analyse du concept de domination	
1.2.1. en mythologie	15
1.2.2. en sociologie	17
1.2.3. en biologie	19
1.2.4. en anthropologie	20
1.2.5. en philosophie	21
1.2.6. dans les sciences religieuses	22
1.2.7. dans les sciences	23
1.2.8. dans les médias contemporains	24
1.2.9. dans le phénomène de la perception	25
1.2.10. dans la psychologie	28
1.2.11. dans le langage	33
1.2.12. dans les comportements non verbaux	34
<u>Un résumé</u>	39
<u>CHAPITRE 2 - TYPOLOGIE DES NOUVEAUX HOMMES</u>	40
2.1. Historique du mouvement de libération masculine	40
2.2. L'impact du mouvement de libération masculine sur la condition féminine	47
2.3. La condition masculine	50
2.4. Le mouvement de libération homosexuelle	56
2.5. L'homosexualité politisée	61
2.6. L'hétérosexualité dans un contexte féministe	64
<u>Un résumé</u>	70

CHAPITRE 3 - LES ETUDES CINEMATOGRAPHIQUES

Première partie - ART ET CINEMA FEMINISTES

3.1.1. Un historique féministe de l'Art	72
3.1.2. L'art féministe	75
3.1.3. La perception filmique	79
3.1.4. Les études cinématographiques féministes	85
3.1.5. Le cinéma féministe	88

Deuxième partie -

3.2. LE MILIEU DU CINEMA CONTEMPORAIN	91
3.2.1. L'idéologie dominante hollywoodienne	92
3.2.2. Les conditions de production, de distribution et de réalisation du cinéma indépendant	95
3.2.3. L'intentionnalité et la réception cinématographiques	98

CHAPITRE 4 -

Première partie -

4.1. LE CHOIX DU CORPUS FILMIQUE	103
----------------------------------	-----

Deuxième partie - DESCRIPTION ET ANALYSE DES FILMS

4.2.1. <u>L'amour violé</u> , de Yannick Bellon	110
4.2.2. <u>Pourquoi pas!</u> , de Coline Serreau	121
4.2.3. <u>A Change of Seasons</u> , de Richard Lang	129
4.2.4. <u>Pierrot, Larose et la Luce</u> , de Claude Gagnon	139
4.2.5. <u>Local Hero</u> , de Bill Forsyth	148
4.2.6. <u>Suburbia</u> , de Penelope Spheeris	157
4.2.7. <u>Le baiser de la femme araignée</u> , d'Hector Babenco	168
<u>Un résumé</u>	179

CHAPITRE 5 - CONCLUSION

184

Bibliographie

191

Filmographie

199

INTRODUCTION

Cette recherche théorique est multidisciplinaire, tandis que son application culturelle se limite ici à la civilisation occidentale contemporaine, particulièrement depuis la fin des années 70. Mon propos est de communiquer le résultat de mes recherches, de mes observations et de mes réflexions, ayant choisi d'étudier un phénomène récent dans la culture occidentale, à date, peu recherché. Depuis plus de trente ans, les sciences sociales et la psychologie révisent le concept de l'identité masculine pour tenter d'expliquer, ou même d'encourager, l'apparition de nouveaux hommes qui dérogent des stéréotypes traditionnels. Ce mouvement de libération masculine est historiquement parallèle à celui des femmes tout en étant issu de causes différentes. Cependant, le questionnement contemporain sur la condition masculine est définitivement marqué par l'impact des valeurs féministes.

Beaucoup d'études socio-culturelles reflètent l'idée que la fin du vingtième siècle est une époque de transformation globale. Après des centaines d'un régime unitaire où l'autorité patriarcale, chef de famille ou de royaume, a gouverné dans leur territoire respectif, l'industrialisation est venue chambarder radicalement la société occidentale. La distinction entre les domaines privé et public est apparue, séparant le milieu de vie du lieu de production. Cette réorganisation socio-économique a été propice à la multiplication d'hommes rebelles, opposés à l'ancien régime, contestant la domination féodale, prônant des valeurs relevant de l'individualisme et

2

du matérialisme, sans aborder le problème de la hiérarchisation sexuelle. En contrepartie, une critique de cette nouvelle organisation socio-économique et politique s'est développée avec la théorie marxiste qui dénonce le système de classes sociales, à l'intérieur duquel la classe ouvrière est exploitée pour le profit financier d'une minorité. Cette analyse socialiste ignore cependant la domination sexiste dans les domaines public et privé, même s'il y a un siècle qu'Engels a reconnu la situation de non pouvoir des femmes dans le patriarcat (Engels; 1902).

Avant l'industrialisation, le rôle des femmes dans la production familiale les valorisait au sein de la société. La division entre les milieux de vie et de travail salarié a rendu leur rôle ambigu parce qu'elles ont été releguées aux tâches domestiques. Ce remous profond dans la structure socio-économique a fini par répercuter positivement dans la vie des femmes car elles pouvaient enfin espérer accéder à l'autonomie. Les suffragettes ont revendiqué l'égalité des sexes, par le droit de vote, relançant le mouvement féministe contemporain.

Avec la venue de l'industrialisation, l'autorité patriarcale s'est confondue dans le système capitaliste et dans la culture sexiste (Ehrenreich & English; 1978). L'identité féminine est un conditionnement prescrit socialement selon des stéréotypes qui sont basés sur la mythologie patriarcale, attribuant un caractère mystérieux aux femmes, les associant

à la nature, les confinant ainsi à la reproduction et à l'entretien de la vie (Keohane, Rosaldo & Celpi; 1982).

Les événements de 1968 marquent un tournant historique dans la civilisation occidentale en éliminant, momentanément, les limites des domaines public et privé. La prise de conscience d'un questionnement socio-culturel, économique et politique s'est faite à l'échelle internationale (Lakey; 1982). Au cours des années 70, plusieurs sous-cultures se sont développées entraînant parfois des tentatives de révolution sociale pour enfin amorcer, au début des années 80, une réflexion portant sur les expériences de la décennie précédente afin d'en retirer les acquis et, conséquemment, réajuster la pratique. Ces différentes analyses indiquent un mouvement de transformation globale (Ferguson; 1981).

De celles-ci, certains points sont importants aux fins de ma recherche, parce qu'ils révèlent des influences qui ont contribué au développement de nouvelles identités chez les deux sexes. Un déplacement dans les relations hommes-femmes causé par les mouvements de libération des rôles des sexes est souligné par l'éclatement du couple et de la famille nucléaire. Beaucoup de relations hétérosexuelles sont maintenant teintées d'ambiguïté et de malaise (Ehrenreich; 1984). Le développement actuel de la technologie facilite l'information qui permet à chaque individu-e de se situer face aux relations internationales contemporaines, empreintes d'une mentalité dominatrice, qui menacent constamment la population

mondiale avec la guerre nucléaire (Koen & Swaim; 1980). La recherche féministe relève les contradictions inhérentes à l'idéologie dominante. Les notions de pouvoir et d'égalité, de survie économique et d'autogestion, de liberté et de responsabilité, de morale et d'éthique sont abordées dans une perspective de changement. Des hommes et des femmes cherchent à établir des rapports de complicité: leur vision de sociétés égalitaires est élaborée à partir d'une philosophie écologiste à l'intérieur de laquelle le rapport de domination n'existe plus (d'Eaubonne; 1974). Des écrivaines créent des utopies suggestives de projets sociaux égalitaires (Thomas; 1983).

A date, la plupart des études sur les rôles des sexes se sont concentrées sur les femmes; il est nécessaire de les étendre aux hommes afin de comprendre l'ensemble de la dynamique. Des recherches effectuées dans le domaine des sciences sociales montrent la préoccupation actuelle quant au rôle attribué traditionnellement au sexe masculin (Fleck; 1981). Des hommes s'interrogent sur l'identité masculine, et lèvent certains tabous sexuels en reconnaissant la vulnérabilité et la dépendance émotive des hommes (Snodgrass; 1977, Metcalfe & Humphries; 1985). La séparation du corps et de l'esprit dans la sexualité masculine a été prescrite socialement dans le but de restreindre l'accouplement hétérosexuel à des fins de reproduction (Radford Ruether; 1974). Cette division aliénante est devenue le signifiant culturel de la virilité.

5

masculine traditionnelle (Griffin; 1981). De plus en plus, les prescriptions stéréotypées sont définies comme des conditionnements répressifs, et la description des nouveaux hommes intègre des caractéristiques traditionnellement attribuées aux femmes (Olivier; 1980).

L'analyse féministe met en garde contre les nouveaux hommes qui veulent se libérer des rôles des sexes sans transformer la conjoncture socio-culturelle, économique et politique, où les rapports entre hommes et femmes sont encore hiérarchisés. Dans le système présent et de façon générale, les femmes sont dépendantes à cause du travail domestique non reconnu, et de leurs revenus inférieurs pour un travail équivalent à celui accompli par les hommes (Ehrenreich; 1984).

Dans les milieux cinématographiques, un changement est apparu au début des années 70. De plus en plus de cinéastes femmes se sont mises aux commandes des caméras (Audé; 1981). Presqu'au même moment, des féministes ont posé les bases d'une nouvelle théorie cinématographique, entre autres, en suggérant une autre perception du film populaire, surtout produit à Hollywood. Leur analyse dénonce la femme objet à l'écran, et veut récupérer le médium cinématographique en créant un phénomène expérimental qui éveille la conscience. Il est question de l'éclatement du fil narratif traditionnel, de la fluidité possible dans la fiction en tant que genre, de la réappropriation de l'imagerie, de la technique et de la forme. La discussion se poursuit depuis plus d'une décennie

6

en évaluant les niveaux de production, de distribution et de réalisation cinématographiques (Kuhn; 1982, Kaplan; 1983, de Lauretis; 1984). L'engagement social des films est évalué en rapport avec les possibilités et les limites de la réception filmique (Tudor; 1974).

La présence de cette nouvelle conscience a intentionnellement créé de nouvelles images, entre autres, représentant de nouveaux hommes. Quelques-uns de ces films, contemporains et populaires, sont étudiés parce qu'ils proposent de nouveaux archétypes masculins. Le corpus analysé comprend sept films réalisés par trois femmes et quatre hommes de pays occidentaux, plus particulièrement des séquences où apparaissent des comportements non verbaux qui dérogent des stéréotypes et des rôles selon le sexe.

Ma méthode d'analyse théorique relie les fondements épistémologiques de plusieurs disciplines, en utilisant les résultats de la nouvelle recherche féministe. Ce mémoire ne prétend pas être exhaustif, et constitue une infime partie de la recherche à venir sur la conceptualisation de rapports égalitaires entre les sexes.

Le premier chapitre établit, en première partie, le féminisme en tant que mouvement social engagé dans la transformation sociale de la réalité. La deuxième partie rassemble l'analyse féministe des prémisses théoriques du concept de domination en mythologie, en sociologie, en biologie, en anthropologie, en philosophie, dans les sciences religieuses,

dans les sciences, dans les médias contemporains, en étudiant le phénomène de la perception, la psychologie, le langage et les comportements non verbaux.

Le deuxième chapitre se concentre sur la typologie des nouveaux hommes et sur les idéologies qui les motivent, et commence par un aperçu de l'histoire du mouvement de libération masculine et son impact sur la condition féminine. Vient ensuite un exposé des études sur la condition masculine et du mouvement de libération homosexuelle, qui tient compte aussi de leur engagement politique. En dernière partie, une recherche féministe sur l'hétérosexualité, vécue à partir de cette philosophie, est rapportée afin d'évaluer l'évolution du concept de l'égalité entre les sexes.

Le troisième chapitre débute par un historique féministe de l'Art, pour introduire l'art féministe, les théories cinématographiques féministes, et le cinéma féministe. La deuxième partie donne un aperçu du milieu cinématographique contemporain, en exposant l'idéologie dominante hollywoodienne et les conditions de production, de distribution et de réalisation du cinéma indépendant. Finalement, les discussions théoriques les plus récentes sur l'intentionnalité et la réception cinématographiques sont rapportées en relation avec le cinéma populaire de fiction narrative, expliquant ainsi la catégorie de films choisis.

Le début du quatrième chapitre situe le choix du corpus filmique. En deuxième partie, les films sont décrits et

analysés. Des séquences de chacun des films sont particulièrement utilisées pour situer idéologiquement la typologie des nouveaux hommes représentés à l'écran populaire. Des critiques pertinentes sont rapportées afin de commenter leur réception publique.

Ma conclusion commente l'orientation du changement social, telle que suggérée par les idéologies qui influencent l'imagerie des films étudiés.

CHAPITRE 1-

Première partie -

1.1. LE FEMINISME

Entre la deuxième guerre mondiale et 1960, bon nombre de mouvements de libération coloniale ont réussi à renverser le contrôle impérialiste, et sont devenus des modèles pour d'autres mouvements de libération, comme le "black power", le mouvement étudiant, et le mouvement féministe. Durant les années 60, de jeunes insoumis et déserteurs américains, protestant contre la guerre au Vietnam, ont émigré au Canada, en Suède, ou ailleurs en Europe, et ont rencontré d'autres jeunes qui partageaient leur point de vue. Parallèlement, un mouvement étudiant de libération a ébranlé les structures sociales de plus d'une douzaine de pays, par exemple, les Etats-Unis, le Japon, et aussi l'Europe de l'ouest. D'autres pays dont les questions nationales et le système politique sont très différents les uns des autres, la Tchécoslovaquie, la Roumanie, l'Espagne, la Colombie, la Chine, ont aussi connu des révoltes étudiantes.

Avant l'apparition du mouvement féministe contemporain, les femmes ont coopéré de façon internationale pour éliminer l'esclavage, pour obtenir le suffrage des femmes et pour discuter de la paix. Depuis la fin des années 60, des événements catalyseurs combinés à une technologie efficace ont facilité l'expansion de ce mouvement de femmes qui se définissent en tant que féministes, parce qu'elles sont communément conscientes de leur oppression. Elles se sont engagées

dans la confrontation de cette oppression, et travaillent au changement social en refusant la contrainte des rôles définis par le patriarcat. Autant en Europe qu'en Amérique, la gauche masculine a participé à la cristallisation des revendications des femmes en refusant de reconnaître les questions féministes; ce qui était légitime et vital pour le mouvement des femmes. Selon une chercheuse américaine, le mouvement féministe dépasse les frontières nationales et culturelles. Il est défini en tant que métaculture constituée d'un ensemble de connaissances théoriques, d'idéaux, de buts et de pratiques, d'une façon de vivre et d'une façon d'être. Ce mouvement est global, plutôt qu'international, unissant les femmes en tant que femmes, et non en tant que citoyennes d'un Etat (Gillespie-Woltemade: 1982).

Il n'y a pas un féminisme mais des féminismes. Il y a des groupes, des tendances, des théories, des pratiques, et un constant questionnement au sujet de l'engagement politique. Engagement au sens large, non pas une adhésion à tel ou tel parti ou syndicat, mais une estimation du champ politique spécifique au mouvement de libération des femmes (Audé; 1981). En général, le mouvement féministe se subdivise de trois façons différentes. Premièrement, le féminisme libéral qui travaille avec la politique institutionnalisée de la gauche, souvent avec des hommes. Deuxièmement, le féminisme radical qui est souvent séparatiste, se concentrant sur des groupes autonomes de femmes qui veulent renverser la

construction sociale. Troisièmement, le féminisme socialiste qui construit des théories, entre autres, en se servant de l'analyse marxiste. Le féminisme radical et le féminisme socialiste synthétisent ensemble le marxisme et le féminisme (Gillespie-Woltemade; 1982).

Depuis une dizaine d'années, il existe un nouveau mouvement écoféministe qui veut améliorer les conditions de vie, en luttant par exemple aux côtés des écologistes contre la mentalité qui développe l'énergie nucléaire qui est une idéologie fonctionnant sur la prémisse que les gens et les ressources sont des "matières" remplaçables, élastiques et extensibles. Cette situation est vitale pour la reproduction humaine, et hypothèque la possibilité d'un futur universel (Koen & Swaim; 1980).

Malgré la validité de l'analyse marxiste, les théories féministes comblent des vides théoriques avec de nouvelles analyses qui portent, par exemple, sur la division du travail selon le sexe, sur l'oppression des femmes, sur la spécificité de l'infériorisation des femmes dans le capitalisme. Elles démontrent le rôle de la famille en tant que soutien économique du capitalisme, montrant comment elle reproduit la main-d'œuvre ouvrière, comment elle entretient la force de production et consomme selon les besoins du marché économique, comment la culture traditionnelle la régimente dans l'enseignement de l'idéologie dominante. Internationalement, plusieurs liens féministes se sont développés autour de

problématiques spécifiques. Étant donné que 33 % de la main-d'œuvre mondiale salariée est féminine, enfermée dans un ghetto de main-d'œuvre de surplus, que 66 % de toute la main-d'œuvre avec ou sans salaire est féminine, que les femmes reçoivent 10 % de la masse salariale et possèdent 1 % des terres¹, les questions primordiales soulevées par les femmes sont l'égalité des droits et des salaires. Elles revendiquent aussi l'autonomie des femmes et le contrôle de leur propre vie, l'accès à un système adéquat de garderies, les questions de santé incluant les méthodes alternatives de médecine et d'accouchement, le droit à l'avortement et à la contraception. Elles dénoncent la violence faite aux femmes, c'est-à-dire le viol, l'inceste, la pornographie et la violence familiale. Les regroupements féministes discutent, entre autres, de la division entre les sphères privée et publique, de l'orientation sexuelle, de la santé mentale, de la rééducation des hommes, de l'identité sexuelle où il est question de la conduite compulsive en rapport avec l'hétérosexualité (Gillespie-Woltemade; 1982).

Le mouvement féministe veut renverser l'oppression des femmes existant sous différentes formes dans le patriarcat et dans le capitalisme. Elles développent des théories et des pratiques pour confronter ces inégalités et ces divisions, et pour conceptualiser de nouvelles sociétés égalitaires. Par

¹ Chiffres compilés en 1980 par le Bureau international du Travail, publiés dans New Internationalist, juillet 1980, cité par Gillespie-Woltemade; 1982.

exemple, des organisations féministes expérimentent la formule collective où toutes les membres offrent une diversité d'habiletés, plutôt qu'une spécialisation individuelle et une différence basée sur l'autorité et sur le statut; ceci est un processus qui se veut organique. Elles encouragent la croissance personnelle des femmes en se servant d'un principe marxiste, c'est-à-dire la connaissance de chacune des tâches exigées par le fonctionnement. La rotation des rôles démystifie ceux-ci, tout en proposant de nouvelles perspectives; chacune apprend à enseigner en montrant à leurs compagnes (Gillespie-Woltemade; 1982). Cette pratique n'est toutefois pas généralisée.

Un résumé

Le féminisme est une philosophie revendicatrice en même temps qu'il est un mouvement social actif, engagé dans la transformation de la construction sociale de la réalité, et surtout de la condition féminine. Les changements visés par cette métaculture établissent les bases de sociétés égalitaires qui rayonnent sur les sexes, sur les races et sur les âges. De nouveaux rapports entre les êtres humains et avec la nature, où n'existent plus de relations de domination, constituent les fondements de ce changement global. Ces prémisses sont la base de ma recherche qui s'intéresse particulièrement aux relations hommes-femmes, et dans un deuxième temps, au renouveau des hommes qui intègrent un point de vue égalitaire ainsi que le concept de la différence individuelle.

Deuxième partie -

1.2. LES ETUDES FEMINISTES

Le patriarcat est caractérisé par la puissance paternelle, entretenue culturellement et idéologiquement par la domination, considérée inhérente à la nature humaine. Cette idée traditionnelle de supériorité masculine est l'abstraction inventée, entre autres, pour justifier l'infériorisation et pour expliquer l'oppression des femmes. L'émergence d'hommes qui refusent de se conformer aux prescriptions stéréotypées de domination peuvent être complices du mouvement des femmes. Les études féministes montrent que le concept patriarcal de domination est construit socialement, et qu'il est possible que des hommes, nouveaux par l'absence de stéréotypes dominateurs, participent à l'établissement de sociétés égalitaires.

La pratique de la domination précède l'individu-e, et s'impose à travers l'idéologie, les institutions, l'éducation et la culture. Cet enchaînement historique influence l'être humain à ne pas se sentir responsable, et, à ne pas être conscient de son propre potentiel de transformation.

1.2.1. Le concept de domination en mythologie

La mythologie est une immense matière qui a joué, et joue encore, un rôle considérable dans l'histoire spirituelle du monde. A un moment de leur évolution, tous les peuples se

sont donne des explications du monde, perçues par la suite comme des légendes, auxquelles on a ajouté foi au moins pour un temps. Le plus souvent, ces récits font intervenir des forces ou des êtres considérés comme supérieurs aux humains, appartenant au domaine du surnaturel, et présentés dans un système, plus ou moins cohérent, qui tente d'expliquer le monde. Le mythe ne définit pas; il dessine une image, un symbole d'une réalité qui serait autrement ineffable. Ces figures imprègnent la pensée, occupent l'imagination, et dominent les conceptions morales (Grimal; 1968). À la base de toutes les sociétés, les mythes fabriquent l'infrastructure sociologique. Ils expriment les contradictions culturelles logiques de l'inconscient (Lévi-Strauss; 1978).

Les sciences sociales traditionnelles ont décortiqué l'universalité des mythes sans questionner l'abstraction arbitraire des prémisses de base, ni leurs fonctions de coercition sociale. L'analyse du racisme permet de comprendre l'utilisation du mythe dans l'actualisation du concept de domination. Le racisme suppose une hiérarchie entre les êtres humains qui permet de passer outre à la notion de différence pour aboutir à celle de supériorité qui n'a rien à voir avec la réalité biologique. Il s'agit d'une filiation de langues, et de cultures dominatrices qui colonisent les cerveaux (Fanon; 1952). Depuis la fin des années 50, tous les scientifiques s'accordent à reconnaître l'impossibilité de définir les races humaines autrement que par des critères arbitraires,

(Albert Jacquart; La Presse, 13 juin 1987). La mythologie généralise le biais des prémisses théoriques dans le temps (Memmi; 1968).

Contrairement aux mythes d'origine, les mythes sous leur forme actuelle sont le grand dépôt de possibilités d'identité et sont fabriqués par les hommes qui s'initient, entre eux, dans les secrets des sociétés. Les femmes sont informées tout en étant exclues du sacré et de la plupart des rituels religieux; par conséquent, le contenu et la perspective historiques leur échappent. L'étude des mythes révèle que les femmes sont souvent considérées comme coupables d'avoir voulu dominer les hommes dans une époque antérieure, d'avoir failli à la loi divine, d'avoir tué leurs enfants; ce qui explique les impressions d'échec, de faute, et de culpabilité, ressenties couramment par elles. N'ayant aucune institution pour saisir et assurer leur continuité temporelle, les femmes ne sont pas capables de créer leurs propres mythes, nécessaires à leur démarche d'autonomie (Janssen-Jurreit; 1982).

1.2.2. Le concept de domination en sociologie

Les liens de parenté constituent l'infrastructure des sociétés, et déterminent souvent les rôles politiques. Ce système situe chaque individu-e dans une continuité temporelle avec ses ancêtres. Dans cette lignée généalogique, les droits ainsi que les devoirs légaux, économiques et

religieux, sont établis. Le patriarcat est une organisation sociale dans laquelle les hommes ont plus de pouvoir, individuellement et collectivement, que les femmes. Cette domination est basée, entre autres, sur la force physique, et est liée de façon complexe aux systèmes d'accumulation et de récompense (Boulding; 1976).

Le système de domination, surtout centralisé dans les sociétés occidentales, est souvent justifié par des critères de productivité et de rentabilité. Ce qui permet le contrôle simultané de plusieurs niveaux de la scène sociale et, par le fait même, ce qui élimine toute obligation d'explications et d'informations. L'exercice patriarcal de ce pouvoir réside dans l'habileté à s'associer sur la base d'intérêts communs (Janssen-Jurreit; 1982). Il se calcule par la capacité d'influencer l'Autre à faire ce que l'on veut, dans un rapport de pouvoir généralement asymétrique, entretenu par l'idéologie, par la culture et par la propagande, signifiant des comportements et des structures de domination qui reflètent les valeurs sociales. La hiérarchie dans les structures de domination est habituellement définie : par exemple, le féminin/négatif et le masculin/positif. La domination d'un sexe par un autre renforce les autres systèmes de domination, assurant aux hommes la suprématie dans la sphère privée, un renversement compensatoire par rapport à la domination inhérente aux rapports hiérarchisés traditionnels (Boulding; 1976).

1.2.3. Le concept de domination en biologie

Des études démontrent que l'observation des primates ne permet pas la généralisation. A l'intérieur d'un même espèce, les comportements sexuels peuvent différer d'un endroit à un autre. Par exemple, les gibbons, dont on peut difficilement discerner le sexe, ne se comportent pas selon un système hiérarchique évident. Ils se retrouvent à l'extrémité d'une échelle qui compare le comportement de domination chez les primates. A l'autre bout de cette échelle d'évaluation, les babouins, très différents selon le sexe, ne varient pas lorsqu'il s'agit de dominer; les comportements des mâles et des femelles sont également dominateurs. Les gibbons amicaux habitent un environnement d'arbres où il y a peu de prédateurs, tandis que les babouins vivent dans la savane dangereuse, entourés d'ennemis de toutes sortes. Les chimpanzés, à mi-chemin entre les gibbons et les babouins, mi-aériens et mi-terriens, ont un système de domination irrégulièrement appliqué. La recherche féministe révèle que les déterminants différents et nombreux des systèmes de domination chez les primates sont partiellement génétiques, partiellement environnementaux, et que la différence des sexes suppose un potentiel de domination autant entre les sexes qu'à l'intérieur du même sexe (Boulding; 1976). La théorie traditionnelle a privilégié le babouin comme modèle de comparaison aux humains (Tiger & Fox; 1971), plutôt que les gibbons dont les

caractéristiques sont quasi semblables à celles des hommes et des femmes.

Malgré la détermination biologique des comportements, les primates comme les humains semblent avoir une capacité remarquable d'adaptation à de nouvelles formes de relations sociales dans de nouveaux milieux sociaux et physiques (Rosaldo & Lamphere: 1974).

1.2.4. Le concept de domination en anthropologie

Il y a plus de cinquante ans que Margaret Mead a observé la violence culturellement exprimée dans plusieurs sociétés et dans toutes sortes de circonstances ainsi que des rituels, représentant des batailles (Mead: 1935). L'anthropologie comparative observe l'existence de collectifs communautaires dans les sociétés primitives actuelles, ce qui confirme l'existence de natures humaines différentes. Une étude faite en 1973, sur 860 sociétés primitives (46 % patrilineaires, 14 % matrilineaires, 40 % où la descendance est bilatérale ne formant pas de lignée généalogique) démontre que 4 % seulement du dernier groupe garantit l'égalité des droits de chaque personne (Janssen-Jurreit: 1982).

Une recherche féministe constate que, dans toutes les sociétés, les hommes jouissent d'un statut plus élevé que

¹Bourgignon, Erika & Greenbaum, Lenora S.; Diversity and Homogeneity in World Societies, cité par Janssen-Jurreit; 1982.

leur épouse, et sont considérés comme l'autorité familiale, bien les femmes plus âgées puissent avoir une certaine influence, et même un certain pouvoir, sur les hommes plus jeunes (Gough; 1973). Les relations de domination entre les sexes sont aussi basées sur des systèmes parentaux où les femmes sont souvent utilisées comme objets d'échange (Janssen-Jurreit; 1982).

1.2.5. Le concept de domination en philosophie

Depuis longtemps, la science de la raison a accepté l'idée de domination par exemple, Aristote prônait la nécessité de l'esclavage. Il disait aussi que la femme n'était que l'incubateur, c'est-à-dire le principe passif, contribuant la matière qui devait recevoir la semence de l'homme, le principe actif, qui était considéré comme le seul parent de l'embryon (Radford Ruether; 1974). Dans l'utopie de Platon, les hommes qui exprimaient leurs émotions étaient dénoncés puisque, selon cette philosophie, l'esprit devait contrôler le corps, défini comme son inférieur (Thomas; 1983).

Avec l'industrialisation et le développement de la technique, la philosophie s'est mise de pair avec la science pour s'ajuster aux besoins expansifs de l'économie qui exigeait, de plus en plus, l'exploitation des êtres humains et de la nature. La vision du monde s'est transformée : l'équilibre mystérieux et fragile de l'univers est devenu une

immense machine à contrôler. (Merchant; 1980). Historiquement, la philosophie a privilégié les hommes puisque la plupart des pensées traditionnelles discutées viennent d'eux. Plusieurs idées, telle la liberté, ont été élaborées selon la réalité sociale des hommes, excluant celle des autres.

Pour le patriarcat, la raison essentielle de l'existence des femmes serait leur capacité de reproduction; il les associe par conséquent à la nature, au corps et aux émotions. De ce fait, il les croit incapables de transcendance. De leur côté, les hommes sont aliénés du processus de reproduction, et ils transcendent leur nature en fabriquant la culture. La théorie féministe refuse cet énoncé patriarcal en rajoutant des éléments de réflexion. Les hommes se réapproprient la reproduction des femmes par le mariage, pendant que la plupart des femmes vivent consciemment la reproduction. Celles-ci échappent à l'aliénation en reconnaissant la reproduction comme la base matérialiste de l'histoire (O'Brien; 1982).

1.2.6. Le concept de domination dans les sciences religieuses

L'idée de la séparation du corps et de l'esprit, mise de l'avant par Platon, a été maintenue au Moyen-âge par Saint Augustin qui associait les femmes au mal. Comme l'homme connaissait le désir sexuel en les regardant, l'érection du pénis était considérée comme un péché. Les femmes devaient

s'éclipser, et cacher leur apparence physique. Les caractéristiques psychiques dépravées étaient identifiées à la féminité, et l'homme était incité à aimer la femme comme une âme à sauver, autrement à mépriser. Selon une chercheuse, le dualisme du corps et de l'âme des hommes empêchait en grande partie des relations personnelles dans les rapports sexuels entre les sexes. Ceux-ci étaient essentiellement des relations de sujet à objet, ne devant pas être une source de plaisirs; la femme était un objet sexuel utilisé seulement pour la reproduction (Radford Ruether; 1974). L'on pourrait reprocher à cette théorie de faire abstraction de toutes les traditions amoureuses du Moyen-âge (par exemple, les troubadours). Mais même si le principe du plaisir existe ici, le dualisme reste fondamental.

La recherche féministe en sciences religieuses, comme la recherche juive, remarque le texte hébraïque original de Genèse I qui décrit les relations hommes-femmes en tant qu'associations, et dénonce la plupart des traductions publiées parce qu'elles interprètent le texte en décrivant un rapport à l'intérieur duquel les femmes sont au service des hommes (Bird; 1974).

1.2.7. Le concept de domination dans les sciences

Le concept de domination est à la base des théories scientifiques traditionnelles. Il y a plus de cent ans que

Darwin a consacré la supériorité des hommes, sa preuve étant leur cerveau plus volumineux, il en déduisait ainsi que la participation masculine était plus grande dans le travail de survie et de responsabilité sociale. L'idéologie darwinienne a aussi défini le rôle biologique et la psychologie des femmes précisant, entre autres, qu'elles ont un instinct maternel, sont intuitives, et imitent autrui. Selon cette théorie, les hommes rivalisent entre eux, se plaisent dans la compétition, sont ambitieux, et souvent égoïstes (Darwin; 1874).

Cette approche scientifique de comparaison physiologique quantitative existe encore dans l'idéologie dominante, mais elle tend à être de plus en plus questionnée, par exemple, dans le statut de puissance accordé traditionnellement à l'agresseur. Des observations scientifiques récentes en neurophysiologie démontrent que l'agressivité découle d'une situation de non-puissance. Cette recherche démontre que l'augmentation systématique de l'adrénaline est reliée à la peur, et signifie une perte de contrôle, qui s'exprime par l'action. Le sujet agressif réagit ainsi parce qu'il se trouve coincé, se trouvant dans l'impossibilité d'intervenir autrement (Vincent; 1986).

1.2.8. Le concept de domination
dans les médias contemporains.

Comme avec le racisme, le sexisme est un choix arbitraire, privilégiant la notion de supériorité à la notion de différence, et les mythes patriarcaux sont l'infrastructure de la mentalité sexiste. L'analyse d'émissions de télévision montre que les femmes sont victimes de violence plus souvent que les hommes. Le pourcentage de femmes noires victimes est encore plus élevé, ce qui reflète de façon exacte les relations de pouvoir entre les sexes et les "races" (Tudor; 1974). La pornographie symbolise l'idée de contrôle du corps et de ses émotions, celles-ci étant associées aux femmes, et vues comme autant de pulsions animales (Griffin; 1981). Au cinéma, le déroulement traditionnel des narrations met en scène la domination patriarcale qui détermine le suspense, et qui semble être la seule solution fictive imaginable. Le scénario filmique conventionnel exige souvent la destruction des femmes en tant que sujet (Kuhn; 1982 & Kaplan; 1983). La représentation de la domination banalise ce problème social, même lorsque l'intention originale veut produire un commentaire critique ou dénonciateur. La quantité d'images de violence démontre jusqu'à quel point elle est encore légitimée dans notre culture (Tudor; 1974).

1.2.9. Le concept de domination
dans le phénomène de perception

La perception n'est pas entièrement libre et personnelle étant, entre autres, encadrée par la réalité sociale. Celle-ci comporte différents domaines, par exemple, la scène quotidienne qui est objective pour soi comme pour les autres, ou bien, le monde des rêves qui se rapporte à la subjectivité de chacun-e. La signification objective s'établit par la communication et la continuité des rapports avec les autres, et détermine ainsi le sens commun et le langage. La subjectivité se définit en relation avec des limites objectives, et s'en échappe momentanément grâce à l'unicité de l'expérience personnelle. Selon la théorie environnementaliste, l'être humain est le produit de son interrelation à la structure socio-culturelle, et les rôles sociaux déterminent la connaissance du quotidien. L'expérience de soi oscille entre être et avoir un corps, juxtaposant l'humanité et la sociabilité, expliquant l'impossibilité pour les personnes de vivre en vase clos, de sorte que le propre de l'humain-e est de s'extérioriser dans une activité sociale. Les êtres humains sont socialisés en naissant dans une structure objective. Ceci entraîne la transformation continue de la subjectivité, et définit la réalité sociale, de sorte que l'identité et le statut psychologique de chacun-e sont relatifs à la réalité sociale qui limite l'organisme, comme à l'organisme qui met des limites à la société (Berger & Luckmann; 1967).

Le phénomène de perception est une communication à la fois rationnelle et irrationnelle se produisant dans un rapport de soi avec l'extérieur. Le comportement rationnel est influencé par la connaissance d'informations, par la rétroaction, par le choix conscient, tandis que l'aspect irrationnel est une réaction à l'absence d'informations et de solutions, à l'expérience émotive, qui se répète souvent de façon inconsciente et comme une habitude. La perception est complexe compte tenu de la mise en présence d'autres personnes et, aussi, la conception de soi, c'est-à-dire la fluctuation des besoins, l'expérience antérieure, l'encadrement culturel, (katz; 1960). La communication est conditionnelle à la confiance, sinon des mécanismes de défense ou des mises en garde faussent le rapport (Goffman; 1973). Dans une relation de communication, les personnes procèdent par interprétation mutuelle, faisant suite à des tests implicites quant au rôle de l'Autre, et identifient graduellement le code de règlements. Depuis leur naissance, les êtres humains sont conditionnés dans une perspective culturelle avec un langage et un code qui manifestent le système de référence. Par exemple, la perception anthropologique étudie les structures de représentation des sociétés (Singer; 1976). Ou bien, la perception sociologique remarque la différence selon les classes sociales, la réalité n'étant pas la même pour chacun-e, sauf pour ce qui existe en-dehors de la volonté (Fishman; 1968). Beaucoup de gens reconnaissent la relativité de la situation

sociale, sachant que la pertinence et la signification des actions et des situations sociales ne sont pas soumises à un système normatif. Les significations existent peu, ou pas du tout, en dehors de la connaissance acquise et de l'expérience vécue, et le symbolisme n'est pas le même pour tout le monde. L'interprétation créatrice est souvent suspendue et remplacée par un conditionnement et des préjugés issus de traditions patriarcales. Des normes et des règlements encadrent la société et précisent les comportements afin de contrôler le déroulement social (Dreitzel; 1970).

1.2.10. Le concept de domination dans la psychologie

Le pouvoir du concept de domination persiste grâce à la socialisation qui reproduit psychologiquement l'idéologie patriarcale.

Les institutions contrôlent socialement, légitimant ainsi leur existence, et objectivent la réalité par la prescription de comportements et par la division du travail. Ce conditionnement s'enfuit dans la perception continue de critères traditionnels habituellement transmis par les parents aux enfants, par exemple, qui se sert des maximes, de la morale, des proverbes, des valeurs, des croyances, des mythes. L'héritage culturel est l'apprentissage de rôles appropriés qui intègre les individu-e-s aux institutions avec différentes techniques, justifiant, impressionnant,

mystifiant, manipulant, et mettant en place chacun de ces sous-univers. Les symboles culturels viennent réaffirmer les fonctions de ces rôles. La participation dans le monde social est subjective; elle est organisée selon l'univers personnel, c'est-à-dire le sexe, l'âge, l'occupation, la religion, la race, le goût (Berger & Luckmann; 1967). Des modes culturelles sont admises et pratiquées différemment selon les sexes, par exemple, comment se décolleter, prendre soin de son corps, se vêtir, ou se maquiller. Les rôles masculins et féminins sont, entre autres, définis par des approches tactiles, reconnues ou non consciemment, qui sont incluses dans les prescriptions de communication (Frank; 1976).

La petite fille suit les traces de la mère; elle est ainsi socialisée femme. Sa personnalité féminine se définit selon les exigences familiales, les relations et les rapports avec les autres (Gianini Belotti; 1974). La subjectivité des femmes ne doit cependant pas être comprise comme un seul conditionnement social puisqu'elle est autant déterminée par les structures de l'inconscient, mises en place par l'impact de la différence sexuelle et culturelle, c'est-à-dire ce que l'absence de phallus et la présence de seins signifient dans la condition féminine. Dans la culture patriarcale, la féminité n'est pas une alternative à la masculinité; elle est considérée comme son négatif (Parker & Pollock; 1981).

Pour la majorité des femmes, la perception de soi est régimentée et définie par la réalité objective qui les

enveloppe comme une deuxième peau, souvent en contradiction avec leur subjectivité. Ces femmes connaissent une sensation naturelle de constriction au niveau de leur épanouissement personnel. Plus elles sont énergiques, plus elles sont culturellement encouragées à être passives et à se soumettre. Connaissant le désarroi ou la peur, elles deviennent anxieuses et méfiantes d'elles-mêmes. Et dans cette situation de malaise, elles s'abstiennent du désir, et n'agissent plus, voulant être désirées ou contrôlées. Généralement, elles viennent à douter de leurs propres perceptions (Roszak; 1976). La déviance des femmes, par exemple, le désir d'autonomie, la recherche de réalisations créatrices ou le refus de l'éducation patriarcale, les enferment souvent dans une marginalité punitive et, conséquemment, elles sont isolées socialement ou considérées comme folles (Henley; 1977).

La prescription patriarcale de comportements selon les sexes crée une condition masculine pour les hommes asservis au concept de domination. Pour ceux-ci, la différence selon le sexe est perçue comme une polarité, comme une dichotomie compétitive et hiérarchisée, qui déclenchent des conditionnements de haine et de destruction, des désirs de subjuguer la différence des femmes (Roszak; 1976). Selon une analyse féministe, la domination entre les sexes découle de la phase oedipienne où le petit garçon, pour se réaliser en tant qu'homme, doit détruire tout ce qui le rattache à la mère. Pour être accepté dans le clan male, il doit se dissocier

émotivement d'elle, et du monde des femmes, pour ressembler au père qui opprime et réprime les femmes. La personnalité masculine traditionnelle se base ainsi sur une négation de relation et de dépendance, et ces comportements dominateur et sexiste se poursuivent pour la vie, avec toutes les femmes (Olivier; 1980).

Une étude faite par des hommes reconnaît l'aliénation inhérente à la socialisation masculine. Très tôt, le petit garçon apprend à valoriser une stature forte et imposante, à évaluer les autres garçons et lui-même selon ces critères et, par la même occasion, à estimer leur vulnérabilité. Il est socialisé à intimider l'Autre, à respecter ou à se soumettre à plus fort que lui, à voir chaque situation en fonction de son propre profit. Les hommes sont poussés, de façon exagérée, à se battre, à être compétitifs, et à gagner, recherchant le statut accordé à celui qui est puissant par la violence. Les loisirs des hommes sont, entre autres, la chasse, les sports de compétition, le patriotisme. Ce sont des modèles patriarcaux, ressemblant à l'histoire traditionnelle qui se souvient des guerres comme étant les sommets de liens masculins, où les armes sont des extensions de l'esprit de contrôle, au dépens de la vie. Les stéréotypes masculins cultivent la méfiance chez les hommes, les aliénant et les opprimant; ils restreignent l'expérience et limitent l'épanouissement authentique de chacun-e. Dans tous les domaines, le patriarcat enseigne aux hommes à ne pas laisser voir les

conditions par lesquelles les autres pourraient abuser d'eux; ils ne peuvent pas facilement et simplement partager leur intimité avec autrui. La confiance entre hommes est ainsi un comportement traditionnellement déconseillé (Kokopelli & Lakey; 1982).

En ce qui concerne la sexualité traditionnelle, les hommes se préoccupent beaucoup de la dimension de leur pénis qui, selon la mentalité patriarcale, mesure l'habilité à "faire" jouir les femmes, et celles-ci ont pour rôle d'agir comme support émotif et sexuel des hommes. La culture patriarcale continue à s'opposer à la notion de plaisir sexuel, en associant facilement l'accouplement hétérosexuel à la violence dont les femmes sont généralement victimes. Dans la réalité objective, le viol exprime cette association culturelle par des gestes surconformistes, c'est-à-dire des caractéristiques traditionnelles de supermasculinité extrémiste telles l'agression, la force, le pouvoir, la violence, la dureté, la domination, la compétition, manifestées sexuellement. Des expressions dans le langage populaire, telles "va te faire foutre" ou "fuck you", ont un caractère agressif. Gagner, être supérieur, réussir, conquérir, contribuent à la mystique masculine, et ces notions peuvent se retrouver particulièrement dans la sexualité de ceux qui sont sans pouvoir dans leur vie, menacés dans leur masculinité conventionnelle. Dans le patriarcat, le pouvoir et la violence des hommes vis-à-vis les femmes sont expliqués par l'obligation

du respect de l'autorité masculine, et sont justifiés par des besoins d'affection (Kokopelli & Lakey; 1982). L'hétérosexualité est renforcée, de façon compulsive, au détriment de relations énergétiques possibles entre femmes (Rich; 1980), ou entre hommes.

1.2.11. Le concept de domination dans le langage

Le langage est limitatif parce qu'il cristallise la subjectivité de chacun-e, en confinant les expériences par des mots, par exemple, le langage commun ne décrit pas l'indefinissable réalité du rêve. Il domine par un détachement objectif de la scène quotidienne, en reliant différentes réalités au moyen de descriptions spatiale, temporelle et sociale qui transcendent le moment actuel, ayant la capacité de rendre présent qui et ce qui est absent. Il est constitué d'un vaste dépôt objectif de significations et d'expériences, conservées et transmises de génération en génération. C'est un code de symboles qui signifient des idées et des thèmes, conceptualisant la base de la connaissance traditionnelle. Des champs sémantiques déterminent ce qui constitue l'héritage social de la connaissance (Berger & Luckmann; 1967). Le langage est culturel étant donné que les descriptions sous-tendent les normes et, l'éthique des termes est tacitement présumée, agissant comme des contraintes invisibles (Merchant; 1980).

La sémiologie est l'étude des signes au sein de la vie sociale, dont fait partie le langage. Cette science y reconnaît deux composantes : le signifiant dont le sens est établi par le seul fait d'exister, et le signifié dont le contexte détermine la signification. La fonction des signes est anthropologiquement valable puisque son utilisation est imbriquée dans la signification qui est construite socialement (Barthes; 1968). Les sciences ethnographiques exigent donc l'analyse sémantique (Fishman; 1968).

L'évolution de plus en plus complexe des systèmes de communication a attribué au langage une variété d'utilités sociales, par exemple, régulariser par la persuasion doctrinale ou politique. Prenant différentes formes, ces expressions et ces manifestations élaborent des croyances, des rationalisations, des idéalizations, des prescriptions. Par exemple, des romans, des pièces de théâtre, des chansons, des films, racontant l'expérience humaine et ses valeurs, sont offerts publiquement ou véhiculés jusque dans le domicile par l'imprimerie et les moyens audiovisuels (Schefflen & Schefflen; 1972).

1.2.12: Le concept de domination dans les comportements non verbaux

La physionomie est déterminée par le résultat complémentaire de facteurs génétiques et culturels. Dans la

communication humaine, les comportements sont, à la fois, expressifs et sociaux, et le langage du corps objective la réalité. Les mouvements corporels sont inscrits dans un code traditionnel qui régularise les relations humaines sans avoir recours au langage, ni à aucun processus mental conscient. Les rôles culturels, économiques, politiques et sociaux sont déterminants dans les affaires humaines, et ne sont pas assez considérés dans les analyses des tendances, des motivations, des désirs et des sentiments qui influencent les comportements.

Les mécanismes non verbaux de contrôle social, tels la définition du territoire ou les mouvements kinésiques, sont très présents, malgré le développement du langage parlé. La formalité dans les comportements est stable, plus ancienne que les gens qui l'utilisent. La conceptualisation de cette formalité, comme celle du langage, s'enseigne et se répète dans l'histoire des transactions humaines qui n'enregistre que certains aspects de l'univers, et certaines sortes de comportements humains. Par exemple, seuls les phénomènes dont les gens sont conscients sont intégrés à leur langage et utilisés dans la communication. Les notions de domination, de kinésie et de territorialité ont été récemment ajoutées au code linguistique (Schefflen & Schefflen; 1972).

Le non-conformisme est de façon générale évalué négativement, et jugé responsable du chaos universel, de sorte que les institutions tolèrent peu les traits non

conventionnels dans le vêtement, dans le langage, dans l'identification sexuelle, par rapport à la couleur de la peau, à l'ethnie, au passé familial. Le concept de domination initie la notion de supériorité qui établit ce qui est conforme, au dépens de la différence. Rejeter le blâme sur les Autres empêche de voir globalement les problèmes sociaux et philosophiques. Ces accusations entretiennent les inégalités sociales, comme le racisme et le sexisme, ainsi que la multiplication de systèmes de contrôle comme la police, le militarisme, la loi et les doctrines. La liberté de perception est réprimée par une mise-en-scène pré-établie qui définit la normalité et la réalité. Le traditionnalisme se prévaut d'une source divine, ou scientifique, et se donne le droit de marginaliser les non-conformistes. Le réductionnisme aristotélicien choisit certaines croyances et certaines significations parmi un éventail d'expériences et leur donne le statut de vérités réelles ou absolues. Les autres expériences, considérées fausses ou absurdes, sont exclues du langage et de la conscience, et sont associées à des conséquences néfastes. Utilisés comme preuves dans l'enseignement d'une morale de l'obéissance, les comportements marginaux sont cependant essentiels à l'ordre social conventionnel (Schefflen & Schefflen; 1972).

Les inégalités micropolitiques structurent les comportements verbaux et non verbaux. Des recherches ont été faites sur les comportements traditionnels et démontrent qu'ils sont

hiérarchisés selon les sexes. Les stéréotypes se résument par des comportements masculins dominateurs, comportant des privilèges, tandis que les femmes font preuve de chaleur et sont expressives. Les hommes prennent plus de place que les femmes dans l'espace et les relations personnelles. Les femmes sont moins facilement reconnues en tant qu'autorité, à moins d'être dans un groupe composé seulement de femmes. La prescription de rôles selon le sexe l'emporte sur les caractéristiques personnelles. Les femmes parlent selon un mode propre à leur rôle expressif, et les hommes agissent de façon instrumentale. Cette étude dénonce la tendance qui explique les problèmes sociaux à partir de l'analyse de la victime plutôt que de porter attention à l'interaction entre les gens. L'observation du processus interactif démontre que les comportements sont indiqués par les autres. Ainsi, la prescription de comportements discrimine et garde les démunies à leur place (Mayo & Henley; 1981).

La vie des femmes ressemble à une lutte et cette situation sociale oppressive exige d'elles qu'elles soient sensibles aux nuances dans la relation de domination. La socialisation rend les femmes délibérément passives et dociles, et il est logique que le contrôle non verbal soit une forme idéale pour les stéréotyper. La recherche féministe voit la complexité du rapport de force imbriqué dans la communication non verbale, et fait état des pressions exercées par la territorialité, par l'utilisation de l'espace et du temps, par

les symboles environnementaux, par le regard, par la publicité, par le langage parlé, par les stéréotypes, par les comportements, par le maintien, par l'habillement, par l'apparence, par le toucher, par l'expression du visage. En général, les hommes et les femmes ont un langage corporel différent qui reflète l'idéologie dominante (Henley; 1977).

Le petit garçon et la petite fille sont socialisés homme et femme; pourtant, des études sur des bébés humains, sur des systèmes hormonaux adultes ainsi que sur le comportement d'hermaphrodites démontrent que les comportements ne sont pas exclusivement déterminés par la biologie. Ils sont aussi le résultat culturel de leur environnement (Rosaldo & Lamphere; 1974).

Un résumé

L'approche interdisciplinaire du concept de domination facilite la compréhension de la polémique patriarcale fondée sur des prémisses abstraits et arbitraires. L'analyse féministe de l'épistémologie de ce concept montre que l'asservissement des femmes a ses racines dans la notion patriarcale de supériorité masculine. Cette conceptualisation est transposée dans une imagerie où existent une nature animée et une nature inanimée, référant à des traits positifs/masculins et négatifs/féminins, présentés comme des qualités divisées et hiérarchisées (Janssen-Jurreit; 1982).

L'élimination de la notion de domination intégrerait socialement les différences individuelle et universelle, et influencerait la transformation des attitudes, des comportements et de la perception, facilitant ainsi l'actualisation de sociétés égalitaires. Dans ce sens, une nouvelle philosophie est concevable. A partir de certains principes dans la philosophie orientale qui utilise une méthodologie fondée sur des principes d'analogie et d'alternance pour classer et rendre compte d'une libre perception des phénomènes (Sachse Fontaine; 1985), on pourrait concevoir une nouvelle philosophie occidentale qui repense les rapports des êtres humains entre eux, et avec la nature, dans un équilibre dynamique et à partir d'une éthique écologiste (Racine & Sarrazin; 1973).

Chapitre 2 - TYPOLOGIE DES NOUVEAUX HOMMES

Des hommes sont nouveaux parce qu'ils dérogent des stéréotypes et transforment les rôles des sexes. Certains ne questionnent pas l'autorité patriarcale qui affirme la supériorité masculine. D'autres refusent les stéréotypes dominateurs, se voulant complices de la cause égalitaire. Ces derniers développent des alternatives à leur condition masculine et au patriarcat.

2.1. Historique du mouvement de libération masculine

La recherche psychologique sur la condition masculine repère l'industrialisation comme période qui a transformé radicalement les rapports sociaux, isolant de plus en plus les individu-e-s dans un face-à-face avec leur propre identité, et explique ainsi le développement de la psychologie. La base théorique de cette discipline se transforme graduellement depuis au moins cinquante ans. Durant les années 30, des échelles spécifiquement féminines et masculines cataloguaient l'intelligence des individu-e-s dans un continuum allant du masculin au féminin, et le rôle selon le sexe définissait l'identité personnelle. Les années 40 voient l'influence grandissante de la théorie psychanalytique, et la psychologie universitaire détermine des niveaux inconscient et conscient pour justifier le comportement déviant de nombreux hommes, perçu comme la surcompensation d'une identité féminine inconsciente. Avec les années 60, une nouvelle théorie constate deux dimensions psychologiques reconnaissables

dans l'identité, qui peut être masculine et féminine à la fois, c'est-à-dire androgyne (Fleck; 1981).

C'est depuis la fin des années 60 que les études scientifiques reconnaissent les limites et la constriction des rôles masculins traditionnels selon le sexe auxquels correspondent la prescription de comportements et de caractéristiques désirables, c'est-à-dire les stéréotypes. Par exemple, les hommes sont jugés plus forts physiquement, même si les femmes sont classées du côté fort de la dimension fort-faible, et le rôle masculin est agressif, orienté vers la réussite, sans démonstration émotive, sans empathie. Cette nouvelle théorie scientifique observe les contradictions dans les stéréotypes masculins traditionnels. La force physique est exigée dans la réussite masculine, même si des compétences intellectuelle et interpersonnelle sont également nécessaires à l'accomplissement male, socialement reconnu et valorisé. Les comportements colériques et violents des hommes sont souvent tolérés culturellement, et parfois récompensés; simultanément, ils doivent aussi se contrôler émotivement. Les études où ils sont comparés aux femmes les décrivent d'ailleurs comme étant plus aliénés de leurs sentiments. Les hommes parlent moins de sujets intimes, en plus d'être moins spontanés, afin de ne pas révéler de signes de vulnérabilité ou de faiblesse. Les liens entre hommes semblent solides parce que ce sont eux qui consacrent la masculinité traditionnelle. Pourtant, et même s'ils préfèrent la compagnie des

hommes à celle des femmes, ils craignent l'homosexualité et réduisent au minimum l'intimité émotive entre eux. Ils limitent leurs échanges à une relation tandis que les femmes ont en général plus de rapports de partage. Le rôle masculin dans la sexualité traditionnelle est hétérosexuel, les femmes étant nécessaires à la sexualité des hommes ainsi que pour la reproduction des enfants. Les rapports traditionnels entre les sexes sont souvent ni intimes ni romantiques, mais plutôt des arrangements d'ordre pratique. Les hommes traditionnels ont droit à une liberté sexuelle qui est interdite aux femmes, celles-ci étant perçues en tant que mère ou en tant que putain, c'est-à-dire moralement supérieure ou inférieure à eux. La socialisation oriente les hommes à investir dans leur travail, pouvant être exigeant en même temps que physiquement dangereux, à être le pourvoyeur de la famille plutôt que le gardien des enfants (Pleck; 1981).

A partir des années 60, la nouvelle théorie scientifique en psychologie fait suite à l'état de choc collectif qui a suivi la deuxième guerre mondiale, durant les années 50, où la masculinité traditionnelle était de plus en plus exigeante. A cette époque, le rôle conventionnel des Américains était celui de pourvoyeur, marié à une femme ne travaillant pas à l'extérieur du foyer qui s'occupe des enfants et des tâches domestiques, faisant partie de la classe moyenne, ayant réussi socialement, habitant et étant propriétaire d'une maison de banlieue. La rigidité du rôle écrase

l'initiative et la créativité, le traditionalisme étant récompensé, et oblige les hommes à se soumettre à la volonté collective. Ceux-ci sont nostalgiques du capitalisme compétitif et de l'individualisme élémentaire. Au même moment, la recherche médicale américaine enquête sur les sources psychosociales des maladies cardiaques affectant particulièrement les hommes, et démontre que le contexte le plus propice au développement des symptômes est le rôle masculin traditionnel. Une alternative à la mort prématurée, réservée aux cardiaques, est apparue sous la forme théorique de cette "nouvelle psychologie" masculine. Celle-ci sanctionne le nonconformisme des hommes en vue d'une vie de croissance perpétuelle, poursuivie pour elle-même, et défie si nécessaire toutes les normes passées du comportement masculin (Ehrenreich; 1984).

Une analyse féministe constate que les formes de libération masculine aux Etats-Unis ont été chronologiquement différentes les unes des autres. Autour des années '50, les "playboys" affichent leur statut, ou flambent leur argent sans posséder nécessairement maison ou épouse. Leur lieu d'habitation se définit comme le domaine du plaisir masculin associé aux biens de consommation. A cette même époque, les meneurs et les personnalités connues du milieu "beat" ont un comportement irresponsable vis-à-vis des femmes et des enfants et, selon une explication psychiatrique de ce temps, sont définis comme des mâles immatures; ce qui a toutefois

participé à faire éclater le conformisme des hommes. Durant les années 60 et 70, les hommes sont motivés par la contre-culture des "hippies" et la mode unisexe, apprenant de nouveau qu'il n'est plus efféminé de s'intéresser aux vêtements, à la nourriture, ou aux coupes de cheveux. Finalement, les années 80 voient l'apparition d'adeptes de croissance personnelle. Plusieurs nouveaux hommes ont appris à perdre des privilèges en échange de la dissolution de l'engagement financier entre les sexes, quoique insignifiant ou imprévisible (Ehrenreich; 1984).

Un nouveau paradigme de la masculinité traditionnelle se développe de sorte qu'une "nouvelle psychologie" masculine apparaît et est ratifiée par de nouveaux hommes. Les nouvelles caractéristiques de leurs comportements sont identifiables par la réussite économique, par un pouvoir organisationnel et/ou bureaucratique. Les talents personnels et l'intelligence sont mesurés selon ces critères. Les stéréotypes disparaissent de plus en plus de la personnalité d'un grand nombre d'hommes, même conservateurs. Ces nouveaux hommes préfèrent la compagnie de femmes à celle des hommes, et ce sont celles-ci qui confirment leur masculinité. Les nouveaux couples hétérosexuels ne sont plus basés sur l'autorité, se voulant plutôt des relations intimes et romantiques. Le mariage institutionnalisé est remplacé par un compagnonnage qui est considéré comme étant la seule source légitime de support émotif, mais où le rôle des femmes est encore de

prendre soin des hommes et de remplir leurs réserves émotives. Cette nouvelle masculinité est moins orientée vers les conquêtes sexuelles, visant plutôt la satisfaction des besoins sexuels de la partenaire. Ces nouveaux hommes admettent que les femmes contemporaines ont des attentes qu'ils considèrent exagérées. Elles veulent, entre autres, qu'ils s'expriment davantage et qu'ils montrent plus leurs émotions. Le nombre croissant de femmes sur le marché du travail ainsi que le féminisme modifient le rôle des hommes en tant que pourvoyeur (Pleck; 1981).

Ces idées ont commencé à rejoindre la pratique populaire puisque une recherche sur les normes idéales véhiculées démontre que les qualités les plus admirées, ainsi que les meilleures méthodes pour devenir un homme idéal, c'est-à-dire un homme androgyne, incluent des caractéristiques sexuelles neutres ainsi que d'autres considérées féminines, comme l'intelligence, la chaleur, la sensibilité, le romantisme. Mais les normes traditionnelles continuent d'encourager les stéréotypes encore adoptés par la plupart des hommes qui reconnaissent un sentiment d'échec devant les contraintes de ceux-ci. Selon eux, leur font défaut des traits masculins tels l'indépendance, la compétition, la confiance en soi, ainsi que des traits féminins tels la capacité d'aimer, la douceur, la chaleur envers les autres. Cette étude reconnaît que la plupart des caractéristiques psychologiques, ou

physiques, chez les deux sexes se ressemblent plus qu'ils ne diffèrent (Pleck; 1981).

Au cours des années 70, le mouvement de libération masculine rassemble différentes idéologies qui suggèrent plusieurs directions. Le mouvement de potentiel humain veut éliminer les stéréotypes masculins afin de favoriser l'épanouissement de l'être. La libération homosexuelle contribue aussi à la multiplication de ces nouveaux hommes. Il y a ceux qui revendiquent une liberté financière ne voulant plus assumer la responsabilité d'une famille, et d'autres pour qui la libération est surtout sexuelle, ce qui stimule le déploiement d'un commerce de la sexualité, ralenti aujourd'hui par l'épidémie actuelle du S.I.D.A. (Dorais; 1986). Dans la "nouvelle psychologie" de la masculinité, les nouveaux hommes sont sensibles, développent une disposition émotionnelle en même temps qu'une capacité à l'auto-complaisance, s'accordant le privilège d'être imprévisibles. Les nouveaux comportements incluent le droit de pleurer puisqu'on n'a plus peur de ses propres émotions (Ehrenreich; 1984).

La "nouvelle psychologie" masculine s'établit selon un continuum dont l'extrême idéalisé est l'homme androgyne tandis qu'au niveau minimal acceptable se retrouvent des hommes qui adoptent des caractéristiques non conventionnelles, comme la douceur et l'imprévisibilité, tout en conservant des comportements stéréotypés. Ce type de nouveaux hommes inclut plusieurs formes différentes de comportements

comme ceux des adeptes de croissance personnelle ou ceux des nouveaux hommes sexuellement libérés, pouvant être homosexuels ou hétérosexuels. Ce sont des nouveaux hommes en transition. Tous démontrent une sensibilité évidente, sans remettre en cause certains stéréotypes dominateurs.

La "nouvelle psychologie" de la masculinité n'examine pas la notion de supériorité, sinon vers la fin des années 70, où une réflexion sur la condition masculine y associe le sexisme (Snodgrass; 1977). Un deuxième type de nouveaux hommes émerge parce qu'ils remettent en cause le concept de domination.

2.2. L'impact du mouvement de libération masculine sur la condition féminine

La majorité des nouveaux hommes poursuivent un processus de libération sans questionner les fondements de leur aliénation. La recherche féministe constate qu'au début des années 80, les Américains de classe moyenne sont de plus en plus irresponsables. Des revues pour femmes commentent leur phobie devant l'engagement profond et durable (Ehrenreich; 1984). Le rapport hétérosexuel se modifie, influencé par de nouveaux stéréotypes masculins et par l'impact du féminisme. Par contre, le concept de supériorité masculine continue de prévaloir dans les rapports hommes-femmes puisque ce mouvement de libération masculine ne remet pas en cause la condition

féminine. Les attitudes masculines face aux femmes continuent d'être paternalistes, ou autoritaires, de sorte que les rôles féminins traditionnels persistent. Les femmes ont soin de l'état émotionnel des hommes ou de leur bien-être physique, étant considérées responsables du lieu privé. En général, les femmes ne reçoivent pas la même attention de la part des hommes. Ce nouveau concept scientifique du rôle masculin justifie et encourage l'apparition de nouveaux hommes, qui bouleversent l'ordre conservateur sans perturber le concept patriarcal de domination.

La politique américaine conservatrice se sert de l'ambiguïté de la différence biologique pour tenter de désamorcer ce mouvement. Par exemple, cette idéologie décrit les comportements des nouveaux hommes comme un problème social et familial qui concerne surtout les femmes. Par le mariage, celles-ci doivent les contraindre à contribuer leur travail à la société, en utilisant l'intimité de leurs relations comme un instrument coercitif. Cette vision conservatrice voit le futur hétérosexuel comme une lutte permanente entre les sexes, où la confiance n'a pas de place, où les intérêts des uns sont en contradiction avec ceux des autres, où la survie des femmes implique l'assujettissement des hommes (Ehrenreich; 1984).

L'analyse féministe considère la "nouvelle psychologie" masculine qui questionne les rôles masculins stéréotypés et qui consacre la liberté sexuelle et financière des hommes

comme un camouflage de la relation de pouvoir entre les sexes. Aucune législation n'assure que le salaire des hommes, mieux payés que les femmes parce qu'ils sont traditionnellement et culturellement considérés comme les pourvoyeurs, soit redistribué à la famille. Même si les femmes ont de plus en plus d'emplois à l'extérieur de la maison, la division du travail et la discrimination salariale selon le sexe ne sont pas éliminées, et le partage de l'éducation des enfants et des corvées domestiques n'est pas assuré. Les hommes comptent énormément sur les contributions matérielles et émotives des femmes sans que celles-ci soient rémunérées en conséquence. De plus, elles doivent souvent se marier pour des raisons pratiques, pour survivre, étant donné que l'économie et ses ramifications les plus payantes, c'est-à-dire les meilleurs emplois, sont contrôlés par les hommes (Ehrenreich; 1984).

Pour les femmes en tant que groupe, l'avenir renferme beaucoup d'insécurité étant donné qu'elles doivent de plus en plus compter sur leurs propres ressources, dans une société et dans une économie qui ne révèlent aucune intention de les admettre en tant que personnes indépendantes, encore moins en tant que pourvoyeuses. Les femmes désirent l'égalité économique, et posent trois questions à l'avenir : doivent-elles abandonner tout espoir de relations ~~entières~~ avec les hommes? le support émotionnel doit-il seulement venir du réseau des femmes? les hommes accepteront-ils la possibilité de transformer leur statut de dominateur?

Des réponses constructives pour la condition féminine impliquent un renouveau de loyauté et de confiance entre les hommes et les femmes. Les principes féministes sont les fondements des termes de cette réconciliation, où les femmes sont considérées en tant que personnes, où l'égalité existe entre les sexes sans le système privé du paternalisme (Ehrenreich; 1984).

2.3. La condition masculine

Selon une théorie féministe, la majorité des hommes auraient été marqués par l'absence du père, compte tenu du rôle masculin traditionnel de pourvoyeur ou de l'impossibilité de s'y identifier en tant que modèle, étant donné des comportements machistes. Ils apprennent dans leur jeunesse à compenser ce vide émotionnel, physique et affectif (Chesler; 1978). Les études sur la condition masculine constatent que la nature intersexuelle de la relation mère-fils aide à comprendre la fragilité de l'identité sexuelle des hommes, et leur peur de l'engagement et de l'intimité. La façon dont les hommes se séparent de leur mère détermine leur capacité d'entreprendre d'autres relations intimes, partagés qu'ils sont entre le désir ou la peur, ou d'exprimer des sentiments qui seraient autrement réprimés. Selon cette nouvelle recherche, les besoins masculins d'autonomie et de liberté sont, dans les faits, des expressions d'angoisse, les hommes craignant de voir leur masculinité se désintégrer.

fondamentalement (Ryan; 1985). La socialisation masculine fait croire aux hommes qu'il leur est possible d'assumer toutes les situations de façon illimitée; en s'y contraignant, ils se pensent invulnérables devant la critique d'autrui, et ils agissent comme des surhommes qui ignorent la réalité des limites individuelles. N'étant pas conscients de la nécessité de s'épargner pour vivre de façon équilibrée, ces hommes épuisés n'ont presque plus d'énergie pour leurs relations émotives et sexuelles. Etant habitués à recevoir le maternage des femmes, les hommes seuls se sentent souvent perdus. Ils sont beaucoup occupés à défendre leur statut dans le monde du travail, et s'attendent à ce que leur partenaire s'identifie à leurs succès (Seidler; 1985).

La représentation traditionnelle de la sexualité discute peu de l'excitation masculine et des sentiments des hommes. La sexualité masculine est montrée de façon mythique, référant surtout au pénis, et donnant l'impression que les sentiments sexuels masculins y sont confinés. Ce symbolisme visuel accorde au pénis une force puissante et agressive qui mène l'homme malgré lui-même. Au mieux, l'homme est perçu comme le propriétaire de l'objet qu'il ne contrôle pas, entretenant l'idée de l'animalité des hommes (Dyer; 1985a). La logique conventionnelle du désir phallique est basée sur la subordination du désir des femmes, et empêche l'intimité sexuelle, l'expression du plaisir ou de la joie, de sorte que les hommes n'ont pas de langage pour exprimer véritablement leur

sexualité (Moye; 1985). L'imagerie traditionnelle des femmes due en grande partie aux hommes est fondée sur le désir phallique, ce qui a pour effet de créer des images contraires à la réalité; mais pour la majorité des hommes, ceci demeure l'idéal à trouver, participant ainsi à leur propre aliénation. Le noyau de leurs fantasmes sexuels consiste en la soumission de l'Autre devant leur propre volonté (Bradbury; 1985). L'urgence sexuelle des hommes traditionnels et la réceptivité des femmes stéréotypées distinguent peu le viol des activités hétérosexuelles, malgré l'acceptation sociale contemporaine du désir et du plaisir des femmes (Eardley; 1985).

La recherche sur la condition masculine examine le rapport entre la sexualité des hommes et la paternité. Plusieurs raisons encouragent les hommes à avoir des enfants, du moins, à penser qu'ils en veulent. Historiquement, la paternité a été publiquement statuée en tant que pouvoir privé, pour celui qui est père parmi les hommes. La compagnie des enfants est, pour eux, une des rares occasions où ils peuvent être intimes, exprimer leur tendresse et leur amour, sans se sentir menacés dans leur masculinité traditionnelle. Les pères occupent le territoire sanctifié de la responsabilité familiale, et dans la tradition judaïque et chrétienne, la paternité justifie le désir sexuel et confirme la masculinité conventionnelle. La sexualité des hommes est contradictoire à leur pouvoir de reproduction, les isolant dans le narcissisme

de sorte qu'ils oublient la réalité de la conception ainsi que les contextes émotionnels et sociaux. Les hommes préfèrent croire que les contacts sexuels n'ont aucun lien avec la profondeur et la qualité des relations personnelles (Bradbury; 1985).

La hiérarchie et la division sexuelle du travail sont intrinsèques au capitalisme et aux systèmes politiques des pays occidentaux. Des études montrent l'influence de la représentation des valeurs sociales dans les livres scolaires, dans les livres pour enfants, dans l'imagerie culturelle, ce qui encourage une pratique différente selon le sexe (Tavris & Offir; 1977). Les études sur la condition masculine montrent que le rôle de pourvoyeur n'est pas automatiquement privilégié, malgré l'oppression d'un grand nombre de femmes dans le mariage (Eardley; 1985). Comme plus de femmes sont maintenant mieux salariées, les hommes ont moins de pouvoir social et économique à proposer en échange de compréhension et de support émotif. Conséquemment, l'insécurité et la dépendance émotionnelle des hommes deviennent plus aiguës et évidentes. Leur socialisation rend les hommes méfiants, toujours prêts à affronter ou à éviter la violence physique, de sorte que cet état défensif permanent s'installe subtilement dans la tension du corps masculin. La masculinité n'est pas vécue de façon relaxante, devant être sans cesse prouvée ou défendue (Moye; 1985).

La socialisation masculine traditionnelle empêche les hommes de se reconnaître des besoins et des émotions contraires aux normes et n'ayant aucun rapport avec leur sexualité. Mais ils y canalisent quand même ces besoins et ces sentiments puisqu'ils n'ont pas reçu d'éducation émotionnelle. Etant donné l'absence d'expérience et de langage communs aux deux sexes, la communication hétérosexuelle demeure difficile même si le besoin de s'exprimer émotivement est de plus en plus accepté. En général, les hommes s'attendent à ce que leurs propres émotions soient prises en charge par leur partenaire, en même temps que leur inconscience émotionnelle les empêche d'apprécier le soutien, et de reconnaître les besoins d'autrui. Protégés par un rationalisme, ou compte tenu de leur comportement de supériorité adopté afin d'assumer la "trahison" maternelle primaire, les hommes prétendent être capables de faire face à des situations émotives même lorsqu'ils sont incapables de les comprendre. Ils ne veulent pas reconnaître leurs blessures infantiles, perçues comme des faiblesses, s'imaginant que personne ne voudra d'eux, et craignant que l'expression de sentiments de tendresse menace leur intégrité masculine conventionnelle. Les hommes ne voient pas que ce genre de partage est justement ce qui est recherché dans une relation profonde. L'ignorance volontaire et la peur du personnel caractérisent la masculinité contemporaine. Comme les hommes sont socialisés indépendants, l'idée de dépendance est perçue comme une caractéristique

féminine. Les sentiments sont compartimentés afin d'être contrôlés, ce qui empêche les initiatives et la responsabilité. Les hommes ne voient pas qu'ils doivent clarifier leurs propres besoins, n'utilisant plus leur corps comme un instrument au service du désir sexuel, mais en apprenant à répondre aux besoins se manifestant à travers celui-ci. Il semble plus facile pour les hommes de partager le travail domestique et le soin des enfants que de changer le ton et le caractère de leurs relations émotives et sexuelles (Seidler; 1985).

Entre hommes, le pouvoir ne se montre pas à travers une compétition explicite qui minerait leur puissance collective, mais il apparaît dans l'intensité de leur indépendance. Dans un jeu superficiel de répartie, ils attaquent les femmes, le mariage et l'homosexualité. De façon occasionnelle, les hommes s'appuient mutuellement entre eux, étant capables d'écouter sans véritablement partager. Au moindre signe de dépendance sociale ou émotive entre hommes, celui en cause est invité par les autres à s'évader pour oublier, par exemple, à boire un coup d'alcool (Hearn; 1985).

La recherche à venir sur la condition masculine doit examiner les racines de la tension que les hommes vivent, analyser l'agressivité masculine et la maladresse des hommes à reconnaître et exprimer leurs émotions. Le rôle de pourvoyeur doit aussi être perçu en fonction des charges et des conflits qui résultent de cette assignation selon le sexe (Pleck; 1981). Des alternatives à la condition masculine sont


actuellement encouragées, par exemple, des centres travaillent auprès d'hommes violents (Eardley; 1985). Une redéfinition du rôle parental, par exemple, la présence et la participation actives de pères au début de l'enfance, propose des modèles masculins plus doux, en autant que le rapport entre les deux parents soit égalitaire. L'identification initiale avec la mère est ainsi acceptée et appréciée sans crainte (Ryan; 1985). La recherche sur la condition masculine identifie des changements touchant les milieux de travail qui transforment la masculinité traditionnelle, tout en influant sur la condition féminine : par exemple, une plus courte semaine de travail salarié, la valorisation de comportements attentionnés vis-à-vis autrui, le partage des emplois avec un horaire flexible ou à temps partiel, l'amélioration des lieux et des conditions de garderie. Cette réorganisation du milieu de travail bouleverse la division entre le privé et le public. En éliminant cette séparation, les émotions dans la vie des personnes sont libérées, aidant ainsi les hommes à identifier et à prendre en charge leurs propres besoins ainsi que leurs problématiques personnelles. Sensibles à leurs propres conditions, ils sont plus capables de s'ouvrir aux autres. Les femmes existent pour ces nouveaux hommes en tant qu'individues à part entière, avec une expérience, une pensée, un état émotionnel et des croyances qui leur sont propres (Hearn; 1985).

2.4. Le mouvement de libération homosexuelle

L'expansion capitaliste influence le développement de valeurs sexuelles, divergentes de l'idéologie traditionnelle. Quatre facteurs touchent l'organisation conventionnelle de la sexualité : la baisse économique qui justifie la baisse de reproduction (légitimant la contraception et l'avortement), la disparition presque complète du système parental comme forme d'organisation sociale, l'importance de moins en moins grande des rôles selon le sexe qui déterminent la division du travail, et la relocalisation de l'approche amoureuse dans les établissements commerciaux tels les discothèques (Altman; 1982).

Depuis les années 70, dans le courant de la "nouvelle psychologie" de la masculinité qui tolère la dérogation des stéréotypes, et compte tenu d'une époque de libération sexuelle, la différence homosexuelle devient de plus en plus admise. Malgré l'idéologie dominante qui encourage une sexualité orthodoxe, un mouvement de libération homosexuelle est culturellement apparent, représenté par les gais et les lesbiennes. Cette communauté homosexuelle rassemble différentes tendances culturelles, parfois politiquement opposées. Un seul dénominateur est évidemment commun, c'est-à-dire le choix sexuel d'une personne du même sexe.

Selon Freud, le désir homosexuel fait partie de la perversité polymorphe de l'enfance, c'est-à-dire une



bisexualité naturelle où la sexualité existe de façon indéfinie par rapport au désir. L'existence de l'inconscient, l'importance de la sexualité dans le développement, ainsi que les concepts de répression et de sublimation, aident à expliquer la différence homosexuelle. C'est un choix sexuel qui fait partie du développement de l'identité, sans être immédiatement saisi par la conscience. Une distinction est à faire entre l'homosexualité et l'être gai ou lesbienne.

L'homosexualité inclut des pratiques sexuelles particulières, catégorisées dans la sexualité humaine tandis que les réalités gaie et lesbienne réfèrent à une identité sociale affirmée, liée à l'attraction émotive et physique entre des personnes du même sexe (Altman; 1982).

Malgré que l'homosexualité gaie et lesbienne soit socialement tolérée dans certains milieux depuis une dizaine d'années, ce choix sexuel est l'objet de critiques, de pressions économiques et sociales. L'homophobie se maintient par l'interrelation complexe de structures institutionnelles, par des valeurs traditionnelles et par des préjugés inconscients. L'analyse féministe de l'homophobie établit un lien avec la subordination des femmes. Ce qui réduit conséquemment l'impact de leur expression sexuelle, même si l'évidence homosexuelle menace plus le conformisme que la transgression des rôles selon le sexe. Cette aliénation de la différence sexuelle, et les frustrations sociales, participent à la création de fantasmes sexuels qui résultent souvent en des

actes de domination de la part des hommes hétérosexuels vis-à-vis des hommes gais. L'anarchie de ce désir sexuel différent qui dépasse les limites prescrites du connu bouscule l'organisation patriarcale, basée sur la camaraderie et sur la hiérarchie masculine dans lesquelles relations, l'énergie sexuelle est ignorée. Les sciences politiques n'examinent pas les relations entre l'Etat et le contrôle social de la sexualité, prouvant ainsi l'efficacité de la normalisation (Altman; 1982).

La culture homosexuelle masculine du ghetto urbain peut combiner des stéréotypes traditionnels, comme le culte de styles, à une consommation de produits commerciaux, comme les drogues; elle prescrit souvent une façon de parler, de regarder, de se comporter, par exemple, de façon efféminée. Comme la famille n'est pas l'unité de base de leur vie sociale, les personnes homosexuelles peuvent passer beaucoup de temps dans les bars et les discos, et les amitiés prennent de l'importance. Ce milieu est reconnu comme créateur de sensibilités, et en contradiction, il peut être aussi perçu comme une culture moqueuse et caricaturale qui bouffonne. La communauté gaie est souvent hostile aux travestis, même si lors de moments de célébration, certain-e-s de leurs membres adoptent un style parodique, aimant pasticher dans le but de s'affirmer. Certain-e-s ont des caractéristiques totalement apolitiques, et considèrent la répartie comme étant la panacée de l'injustice sociale. En adoptant certains styles féminins,

les gais ont renoncé à certaines prérogatives reconnues à leur sexe, pour en rechercher d'autres, comme le droit d'agréer leur habillement et d'exprimer leurs émotions (Altman; 1982).

Les lesbiennes ont parfois adopté des apparences et des caractéristiques masculines pour réclamer des privilèges niés aux femmes. Une vision lesbienne de la libération sexuelle dénonce la pédérastie, la pornographie, le sadomasochisme, et la sexualité publique comme étant de l'exploitation, de la violence, un viol de l'intimité, et qui n'ont rien à voir avec l'orientation sexuelle. Plusieurs d'entre elles s'intègrent à la culture féministe, et s'identifient au mouvement des femmes. Ces féministes lesbiennes sont actives dans la critique des institutions patriarcales, et participent aux actions qui concernent les femmes, entre autres, les manifestations contre le viol, la violence faite aux femmes, et pour les cliniques de santé pour femmes, le droit à la reproduction, l'organisation des travailleuses. L'identité lesbienne s'affirme dans l'art, la poésie, la littérature, la musique et la philosophie. L'écriture lesbienne diffère souvent de celle des hommes gais, car ces femmes sont beaucoup préoccupées par des relations non possessives et multiples, tandis que les hommes sont partagés entre le mythe du vrai amour, unique et infini, apportant le bonheur, et celui de l'excitation constante reliée aux aventures sexuelles. Les

lesbiennes sont concernées par le sexisme tandis que les hommes gais affirment souvent leur masculinité en méprisant les femmes. Le lesbianisme est différent selon la race, ou la culture, sans que ceci soit limitatif (Altman; 1982).

L'anxiété sociale issue de la libération sexuelle contemporaine utilise l'homosexualité comme bouc émissaire en même temps que nouveau modèle. Comme la société n'a plus de système légitime de valeurs sociales et émotionnelles, les homosexuel-le-s ont la possibilité de défier le point de vue qui les définit comme déviant-e-s. Les personnes homosexuelles n'ont pas une sexualité organisée conventionnellement, ce qui les stimule dans la recherche de solutions et de conditions sociales acceptables. Ayant compris que les styles et les modes participent à fabriquer les comportements, beaucoup de lesbiennes et de gais expérimentent afin de découvrir de nouvelles formes de relations, réconciliant leurs besoins de sécurité et d'indépendance, de stabilité et d'aventure. Les rapports amoureux plus aptes à fonctionner de façon égalitaire se retrouvent surtout dans le milieu homosexuel. Une étude de la libération homosexuelle contemporaine voit une homosexualisation de la société globale, étant donné que les communautés gaie et lesbienne reflètent pertinemment les effets sociaux enclenchés, depuis la fin des années 60, par le bouleversement de l'identité sexuelle chez les deux sexes (Altman; 1982).

2.5. L'homosexualité politisée

Les manifestations homosexuelles depuis le début des années 80 ont été parmi les démonstrations politiques les plus importantes aux Etats-Unis, depuis celles contre la guerre du Vietnam. Une nouvelle culture gaie apparaît, créant une communauté formée autour d'un processus politique relié à la psychologie et à l'esthétique, voulant s'exprimer de façon réaliste et émotionnellement authentique. Il s'agit d'une minorité homosexuelle, surtout gaie, formée de façon volontaire, sans limite géographique ou distinction sociale, qui est très consciente de son mouvement, de ses symboles et de son identité. Exclue des conventions et sans modèle évident autre que l'hétérosexualité, cette nouvelle communauté se donne une logique morale, définissant des objectifs principaux comme le développement d'un système de valeurs et d'une éthique, surtout concernant le sexisme et le racisme, remarquablement présents au sein des milieux gais. La tendance politique du mouvement de libération homosexuelle réévalue ce qui peut être obtenu et gardé des structures sociales et idéologiques traditionnelles, tout en combattant les inégalités et l'exploitation sociale du capitalisme (Altman; 1982). Ce mouvement récent regroupe surtout des hommes gais, étant donné que le lesbianisme politique se rallie surtout à la cause féministe.

La relation hétérosexuelle traditionnelle où la femme est utilisée comme un objet, est questionnée par l'échange sexuel dans la relation gaie où l'homme peut jouer le rôle de la femme. L'homosexualité des hommes est subversive dans la mesure où le rapport est égalitaire, montrant des hommes qui s'aiment et partagent intimement entre eux dans un climat de confiance et de tendresse (Snodgrass; 1977). Mais quel que soit le choix sexuel des hommes, ceux-ci ne perdent pas souvent leurs privilèges masculins.

Une nouvelle recherche examine la représentation de la sexualité masculine traditionnelle et constate la quantité énorme d'argent dépensée sur la pornographie, ce qui suggère une libération de fantasmes masturbatoires dans le but de stimuler l'hétérosexualité patriarcale. Cette étude remarque que la pornographie prend différentes formes selon le choix sexuel du public visé, et interprète la pornographie gaie de façon éducative, y voyant un instrument pour se découvrir soi-même (Waugh; 1985).

En général, l'industrie cinématographique reconnaît difficilement l'existence homosexuelle, et les films montrent souvent les homosexuel-le-s comme des perversi-e-s, des détraqué-e-s ou des victimes. Rarement ces personnes sont-elles décrites comme des êtres humains complexes, sinon dans quelques films, surtout européens. La représentation traditionnelle d'hommes sensibles est celle, surtout, de personnages diminués ou handicapés qui participent toutefois, en tant

que personnages centraux, à éloigner la névrose des hommes conventionnels qui se sentent menacés dans leur masculinité.

Même si les institutions ne consacrent pas la sexualité gaie, son expansion, l'ouverture et la conscience homosexuelles entraînent l'acceptation d'expressions sexuelles diversifiées. L'affirmation gaie et lesbienne questionne les traditions aliénantes, et proposent des alternatives au spectre de la famille, aux rôles selon le sexe, à la domination masculine (Altman; 1982). Le mouvement contemporain de libération homosexuelle fait apparaître un grand nombre de nouveaux hommes. La plupart ne questionne pas la notion de supériorité masculine tandis qu'une minorité de nouveaux hommes gais revendiquent les bases de sociétés égalitaires.

2.6. L'hétérosexualité dans un contexte féministe

Les réseaux de travail, les amitiés et les nouvelles formes culturelles féministes, n'ont pas examiné en profondeur leurs relations avec les hommes bien que l'organisation familiale soit perçue comme un mécanisme pour garder les femmes à leur place traditionnelle. Depuis les années 70, le mouvement des femmes discute sporadiquement des relations hommes-femmes, et ne propose pas de redéfinition féministe de l'hétérosexualité. Leurs revendications actuelles à ce sujet se résument par des relations hétérosexuelles égalitaires qui incluent le partage des tâches domestiques, ainsi que

l'indépendance de chacun-e à l'intérieur d'un contexte où chaque personne a des comportements attentionnés vis-à-vis l'Autre. Autrement, ce discours a peu développé le concept du pouvoir dans un rapport intime égalitaire (Gillespie-Woltemade; 1982, & Phillips; 1984).

Le sexisme découle du système de domination des femmes par les hommes, existant dans les aspects les plus personnels et privés de la vie où la socialisation patriarcale semble difficile à renverser. Les hommes et les femmes ont développé des structures de personnalité différentes, compte tenu de leurs expériences de séparation ou d'identification maternelle. Chacun des sexes a été émotionnellement formé pour des rôles différents, de sorte que les besoins émotifs diffèrent selon le sexe pour donner et recevoir dans les relations hétérosexuelles. Plus particulièrement, les hommes ne se reconnaissent pas de champs émotionnel, donc encore moins leurs propres émotions. Ils devinent leur vulnérabilité, sans l'accepter, parce qu'elle menace les bases de leur masculinité traditionnelle. Même ceux qui ont des idées libérales connaissent facilement l'insécurité avec des femmes jugées compétentes. De leur côté, les femmes déterminent difficilement les limites de leur identité étant donné que leur socialisation se fait en relation et en interdépendance avec les hommes qui sont plus autonomes et indépendants. Elles sont généralement satisfaites d'elles-mêmes en faisant ce que

l'Autre veut, et correspondent ainsi aux stéréotypes (Phillips; 1984).

Une étude américaine a observé récemment des couples hétérosexuels, où la femme s'identifie en tant que féministe. Une philosophie et un langage basés sur le féminisme sont utilisés dans le couple, et ont été un facteur déterminant dans leurs relations. Leur priorité est une division/égalitaire, et non traditionnelle, des corvées matérielles. La plupart des femmes admettent que la durée temporelle, le vécu partagé, et la résolution de difficultés passées, ont formé des liens étroits à l'intérieur du couple, par exemple un engagement et un climat de confiance. Elles croient que l'hétérosexualité n'a rien à voir avec une complémentarité psychologique, reconnaissant de plus en plus leurs propres besoins et désirs, et étant de moins en moins prêtes à des comportements altruistes qui avantagent les hommes. Dans les rapports sexuels, elles sont capables de dire non et ne font plus semblant de jouir, tout en demandant à leur compagnon de partager la responsabilité de la contraception. Ces couples divisent équitablement les revenus étant donné que les hommes gagnent plus que les femmes. Les hommes, étant d'accord avec la logique féministe, partagent également la responsabilité des enfants (Phillips; 1984).

Cette même étude résume les insatisfactions qu'ont ces femmes, entre autres, dans les domaines de l'intimité, des émotions, de l'attention, du partage émotionnel, en

critiquant la présence continue de stéréotypes. Avec l'évolution de leur conscience féministe, elles ont redéfini l'affirmation physique des hommes comme une expression d'insécurité, et ont compris que leurs engagements relevaient de valeurs abstraites, comme des comportements détachés de sentiments, parfois inquiétants. Ces femmes reconnaissent la nécessité, et leur besoin, d'un support émotionnel et ce, malgré la difficulté du partenaire à le fournir. Malgré les contraintes et les besoins inassouvis issus de leur propre socialisation, les femmes sont capables de s'ajuster à la différence issue de la masculinité traditionnelle, grâce à une satisfaction minimale dans leurs relations de couple.

L'idée largement répandue de l'homme considéré comme l'ennemi de la femme, ainsi que la colère vis-à-vis la notion patriarcale de supériorité masculine, n'ont pas encouragé ces féministes à discuter ouvertement de conflits provenant de rapports hétérosexuels amoureux. Les femmes ayant participé à cette étude désirent s'occuper des enfants plus que les hommes; ce qui s'oppose à leur volonté de vivre un rapport égalitaire qui rencontre aussi d'autres obstacles culturels, par exemple, les réseaux traditionnels composés seulement de mères. Comme la responsabilité culturelle du père est de pourvoir financièrement à la famille, il est facilement exclus du rôle de parent compte tenu des conditions de travail moins flexibles et moins disposées aux exigences parentales. Par exemple, leur revenu plus élevé valorise leur

statut de pourvoyeur plutôt que celui de gardien d'enfants. Une démarche entreprise par un des conjoints, pour conscientiser son milieu de travail, n'a rien changé à sa problématique (Phillips; 1984).

Une comparaison entre les couples étudiés démontre que la satisfaction est proportionnelle au niveau de classe sociale et au revenu. Les couples avec enfants les plus harmonieux sont ceux qui, entre autres, ont des activités entre adultes. Les femmes les plus satisfaites réfèrent à la puissance de leurs sentiments, à l'épanouissement de leur sexualité, accompagnés d'un respect mutuel, et s'émerveillent à l'idée de vivre une amitié avec leur amoureux. Elles définissent la division égale du pouvoir comme étant la capacité de prendre des décisions, de lutter et de résoudre des conflits. Ces partenaires se donnent réciproquement de l'attention, étant sérieusement concerné-e-s par les besoins de l'Autre, et faisant des choix dans cet intérêt sans se sentir manipulés, ni utilisés, sachant qu'il est très important de ne pas blesser autrui. Dans la plupart des cas, les femmes sont actives dans des activités extérieures à leur famille. Certains couples mentionnent la nécessité de travailler les personnalités afin qu'un-e ait plus de pouvoir, développant des habiletés pour négocier les questions de rapprochement et de distanciation dans l'intimité de leur couple. La difficulté de cerner la dynamique du rapport de force dans des relations aussi intimes est remarquée (Phillips; 1984).

Les nouveaux hommes faisant partie de cette recherche sont du côté androgyne, et dérogent du stéréotype masculin en semblant avoir moins besoin d'être supérieurs aux autres hommes. Ils deviennent de plus en plus responsables des enfants; ce qui transforme leurs comportements d'une façon plus générale. Malgré certaines habilités spécifiques comme l'allaitement maternel, ils ont développé plusieurs façons de s'occuper intimement des bébés, entre autres, en leur donnant le bain et le biberon. Les pensées et les attitudes de ces nouveaux hommes sont surtout façonnées par des normes égalitaires. Dans quelques cas, les hommes sont les personnes ayant les sentiments et les responsabilités habituellement associées aux femmes. Ces nouveaux hommes semblent répondre aux revendications du mouvement féministe qui demande, entre autres, une plus grande expression émotive, une conscience de leurs propres sentiments, et une plus grande empathie de leur part vis-à-vis des proches (Phillips; 1984).

Un résumé

Depuis la fin des années 60, deux grandes variétés de nouveaux hommes forment le mouvement de libération masculine.

Le premier type de nouveaux hommes déroge des stéréotypes, sans analyser les fondements de leur aliénation, parce que c'est actuellement accepté dans la culture compte tenu de la "nouvelle psychologie" masculine. Certains de ces nouveaux hommes se concentrent beaucoup sur la revendication d'une plus grande liberté financière et sexuelle pour eux-mêmes, se plaisant bien dans la notion traditionnelle de supériorité masculine. Ce mouvement de libération masculine coïncide chronologiquement avec une mode sexuelle libérale, communément appelée révolution sexuelle, qui a propulsé un commerce de la pornographie et de la sexualité. Cette variété de nouveaux hommes revêt plusieurs formes dont l'homme androgyne à l'extrême idéal du continuum, et l'homme en transition situé au niveau minimal acceptable qui combine des stéréotypes masculins à des traits considérés traditionnellement comme étant féminins.

Le deuxième type de nouveaux hommes est apparu vers la fin des années 70. Ces derniers reconnaissent l'aliénation inhérente à leur socialisation, où la condition masculine est établie selon le sexe biologique. Ils sont surtout critiques de l'idéologie patriarcale, ayant reconnu l'oppression

sociale, raciale, et celle des femmes. Les études sur la condition masculine analysent la socialisation des hommes en rapport avec leur expression sexuelle, leur travail, leurs comportements dominateurs, leur paternité, leur éducation émotionnelle, leurs sentiments.

La libération homosexuelle a favorisé, surtout depuis la fin des années 70, l'émergence et la multiplication de nouveaux hommes gais qui recoupent chacune des deux variétés décrites.

Des nouveaux hommes changent de comportement mais veulent conserver leurs privilèges masculins dans le même système socio-économique et politique; ce qui résume un premier type. Un deuxième type devient de plus en plus évident; ce sont des nouveaux hommes complices de la cause féministe parce qu'ils décortiquent leur aliénation, en refusant la notion patriarcale de supériorité. Le choix sexuel des nouveaux hommes importe peu dans le développement de la solidarité entre les sexes pour de meilleures conditions de vie dans une société égalitaire.

CHAPITRE 3

Première partie - ART ET CINEMA FEMINISTES

3.1. Un historique féministe de l'Art

Depuis 200 ans au moins, l'Art s'est développé par le changement successif de ses fonctions mais, aussi, selon des formations sociales distinctes qui l'ont généré à travers le temps, et qui lui donnent un éventail complexe de richesses et de ressources. Historiquement, l'Art a eu plusieurs fonctions différentes, comme celle de servir d'instrument pour dominer les forces naturelles, pour qu'une classe en domine une autre, pour affirmer une idée, pour communiquer, pour se connaître soi-même, pour développer une conscience critique, pour célébrer, pour s'évader de la réalité, pour compenser, pour le simple plaisir esthétique. Sa fonction la plus importante dans le système capitaliste est sa haute valeur commerciale représentant la puissance patriarcale. Les oeuvres d'Art soulignent le pouvoir, le prestige et la richesse de leurs propriétaires. Le chevauchement des fonctions de l'Art résulte en une vaste expérience où les niveaux variés de compréhension, d'interprétation, de jouissance ou de critique du produit artistique sont juxtaposés, exprimant cette accumulation historique (Gutierrez Alea; 1984).

Surtout depuis 200 ans, des mythes puissants et nombreux ont été appliqués à l'artiste, aussi des facteurs économiques et sociaux dans la production artistique ne sont pas reconnus, et des conditions entourent l'enseignement artistique et la réception des oeuvres; ceci démontre le biais de

l'histoire traditionnelle de l'Art. Dans celle-ci, le statut de l'oeuvre est lié de façon inextricable au sexe de l'artiste, non pas parce qu'il prédétermine de façon biologique la sorte de travail mais parce qu'il résulte, de façon significative, de la division sexuelle dans la société occidentale. Le lieu et les moyens de production sont importants dans la définition artistique, comme le sexe de l'artiste est important dans la réception d'un produit, dans l'habileté à s'identifier à l'oeuvre ou à l'auteur-e. L'Art n'est pas un miroir puisqu'il représente les relations sociales dans un système de signes, à être décodés par le récepteur. Ni pur, ni neutre, l'Art est une pratique idéologique maintenue par des structures institutionnalisées de pouvoir qui excluent, ignorent ou manipulent des artistes et des produits artistiques, parce qu'ils ne représentent pas de façon favorable le système social en place (Parker & Pollock; 1981).

Depuis le XIXe siècle, l'idéologie bourgeoise attribue un rôle important aux femmes, c'est-à-dire la défense de la civilisation ainsi que la garde du foyer et de l'ordre social. Beaucoup de femmes artistes ont dérogé de ces normes, et compte tenu de leur marginalité sociale, n'ont pas travaillé comme les artistes masculins. Leur statut a été déterminé selon les attitudes culturelles de leur époque, et spécifiques à leur condition, c'est-à-dire leur sexe et leur classe sociale. Elles ont été traitées collectivement comme toutes les femmes, c'est-à-dire comme un groupe homogène,

parce que faisant partie du même sexe, placées dans une sphère à part des hommes. Leur art a été distingué de l'activité culturelle courante et du professionnalisme public, consacrés à la masculinité. La hiérarchie dans les arts est devenue de plus en plus évidente aux 18^e et au 19^e siècles, et le sexe de l'artiste a été un facteur important pour déterminer les divisions fonctionnelle, matérielle, intellectuelle et sociale qui ont défini l'artiste et l'artisan-e. Cette dernière catégorie a rassemblé beaucoup de femmes parce que leur production artistique était surtout destinée à l'utilisation pratique. Dans la catégorie de l'artiste, les femmes se sont historiquement spécialisées dans certains domaines, comme les natures mortes et les peintures de fleurs, l'influence de leur association à la nature, et aussi parce que durant cette période, elles n'avaient pas le droit d'assister aux séances de pose avec modèle nu (Parker & Follock; 1981).

Le nu masculin est un sujet classique depuis 2,000 ans, en comparaison du nu féminin, surtout présent depuis 200 ans. Les préoccupations ayant historiquement encouragé l'intérêt pour le corps des hommes ont varié, par exemple, la virilité, les conquêtes, la civilisation, et les influences idéologiques comme la croyance en la divinité des hommes. Cette pratique artistique a aussi été encouragée par la curiosité scientifique, qui voulait découvrir les structures du corps humain, étudiant surtout celui des hommes qui signifie

traditionnellement la norme idéalisée. En contraste, la nudité des femmes a été unanimement représentée par les artistes masculins comme étant passive et mystérieuse, infiniment désirable parce que n'importe quel désir peut y être projeté. Selon les périodes de l'histoire, les formes du corps féminin ont été constamment redéfinies, comme si elles s'adaptaient aux fantasmes changeants dans le désir des hommes. La représentation du corps masculin est demeurée inhérente à la définition patriarcale, comme si les variétés d'archétypes males réfèrent à différents stages d'une norme constante. L'homme androgyne est la seule catégorie de nus masculins qui questionne les stéréotypes traditionnels, étant ambiguë, sans être trop menaçante en tant qu'objet sexuel, moins dérangeante que la différence des femmes (Walters; 1978).

3.1.2. L'art féministe

Certains mouvements artistiques contemporains, qui se veulent progressistes, sabotent la séparation classique entre l'artiste, son oeuvre et le public; leurs expositions sont des lieux destinés à la documentation illimitée. Ces mouvements font partie d'un courant post-moderne pluraliste qui inclut l'art féministe. Cette activité et ce procédé artistiques, la manière dont les significations sont produites, incluent maintenant le récepteur (La Presse, 8 mars 1986).

Une théorie féministe de l'Art considère que l'utilisation de la différence biologique est stratégiquement maladroite puisqu'elle enferme les femmes dans un déterminisme biologique. Cette théorie démontre que l'identité féminine est un produit social, donc pas essentielle. Pour se libérer d'une culture opprimante, les femmes utilisent des formes intimes à l'expression de leur être, mettant de côté les mythes, le langage et la tradition du patriarcat.

Certaines expressions de l'art féministe se caractérisent souvent par la présence d'écritures qui signifient sans ambiguïté parfois, qui se répètent pour souligner l'intention, ou qui subvertissent en faisant coïncider les significations. Cet art, influencé par la politique du privé, s'exprime beaucoup selon un mode narratif. Afin d'être bien comprises, quelques femmes artistes développent un contenu théorique qui a plus d'effet que la représentation (Morreau & Elwes; 1985). Par exemple, l'artiste Jenni Wittman traite de l'envie du pénis, suggérant que ce concept réfère à l'anxiété et à la peur de la castration issues de l'insécurité imbriquée dans la virilité traditionnelle, plutôt qu'à l'identité sexuelle des femmes (Kent; 1985a). L'art féministe étudie la sexualité, quasiment de façon obsessionnelle, parce qu'elle détermine le processus de vie, c'est-à-dire le maternage, la gestation, l'affirmation, la dépendance, la fertilité, la défense, la vulnérabilité (Semmel & Kingsley; 1981). Pour défier les définitions traditionnelles et montrer les femmes

comme des sujets, l'art féministe s'est longtemps concentré sur une nouvelle imagerie de femmes, en dénonçant la prescription culturelle de comportements selon le sexe et le conformisme postural qui stipulent l'âge ou le statut (Kent; 1985b). En étudiant des sculptures anciennes de 3,000 à 4,000 ans, la recherche féministe a retrouvé des attitudes égalitaires millénaires entre les sexes. Cette recherche y a comparé le comportement non verbal contemporain, et évalue que le langage corporel et formel d'aujourd'hui est très éloigné d'un rapport égalitaire entre les sexes (Wex; 1979).

L'art féministe s'attaque aux contradictions et à l'ambiguïté patriarcales, tout en invitant le public à découvrir et à décider de façon autonome; le résultat est une sorte de démocratie installée dans le produit artistique (Elwes; 1985). L'objet d'art féministe a souvent peu de valeur commerciale puisque cette vision de femmes dérange les fondements mythologiques du patriarcat. Sa fonction artistique apparaît en autant que le travail de l'artiste est complété par celui du récepteur, qui a lu la documentation et compris les théories (Mulvey; 1976).

En utilisant le corps masculin comme objet de fantasmes et sujet de leur art, les femmes révèlent leurs propres perspectives sociales. Elles déplacent le rapport de pouvoir institutionnalisé dans l'Art, et défont la croyance qui nomme l'homme, le représentant de l'humanité. Il leur est évident qu'isoler seulement certains aspects du comportement sexuel

des hommes, ne révèle pas leurs rôles publics, en tant que chefs de gouvernement et créateurs de la culture (Morreau & Elwes; 1985). Dans l'art et la littérature, il semble inévitable que les femmes produisent des images d'hommes qui représentent des effets de la différence de pouvoir entre les sexes, c'est-à-dire la peur et la haine générées, le désir de dénoncer, de défier, de transformer et de détruire ce déséquilibre. En plus de les présenter comme compagnons amoureux et respectés, les femmes artistes les montrent comme étant dépendants, comme des bébés apeurés, des persécuteurs et des rustres, comme des poseurs volages ou des objets de leur désir sexuel, comme des héros impotents qui succombent à la dépression, détruits ou immobilisés par leur insensibilité aveugle (Parker; 1980).

Ces femmes artistes changent le traitement traditionnel de la sexualité, ne développant pas de relations de malaise, d'embarras, de culpabilité, ou de déloyauté avec leurs proches masculins, puisqu'elles créent des images qui parlent sans ambivalence ni ambiguïté. Simultanément, elles s'aventurent dans les sphères sociales qui leur sont traditionnellement closes pour cerner la réalité de leurs intérêts sexuels. Par exemple, comme les femmes ont peu accès à des images érotisantes d'hommes, surtout disponibles pour la culture homosexuelle et ayant un riche potentiel imaginaire, les femmes artistes se sont mises à travailler le sujet du nu masculin mais depuis seulement les vingt dernières années,

sauf pour quelques exceptions. Contrairement à la représentation conventionnelle de mâles nus qui limite les fantasmes à des réactions, l'art féministe montre la vulnérabilité de l'anatomie du pénis, soulignant ainsi l'ambivalence de la sexualité masculine traditionnelle. De nouvelles images faites par des femmes présentent les hommes et la nature dans un rapport utopiste et empathique, et les hommes et les femmes dans une interaction de coopération mutuelle et de respect (Kent; 1985b).

L'anthropologie féministe reconnaît l'obligation de promouvoir de nouvelles valeurs en créant des substituts, des alternatives, en récupérant les significations dépassées pour y intégrer la réalité contemporaine, sans se retirer dans le désespoir et dans la mode nihiliste. Par exemple, l'art féministe a une approche contre-culturelle des stéréotypes qui témoigne de la perception alternative qu'ont les femmes d'elles-mêmes et de la société (Kent & Morneau; 1985).

Comme tous les travaux inscrits dans le domaine de l'Art, le cinéma manifeste la conscience sociale et réfléchit la réalité, sauf que l'exposition du produit est toutefois différente.

3.1.3. La perception filmique

Au premier coup d'oeil, le visionnement de films semble être autre que la perception quotidienne, mais l'un et

l'autre s'actualisent pour le sujet à partir de son même bagage culturel. En tant qu'outil de communication, le médium cinématographique évolue, ayant de plus en plus de moyens pour stimuler le récepteur.

Au moment de la projection du film, la physiologie du corps du récepteur se transforme par une baisse de température et de pression. L'état se rapproche du sommeil, et les yeux sont presque fermés. La structure du globe oculaire reconstruit la perspective de l'image sur l'écran. Des muscles antagonistes autour de la sphère de l'oeil permettent aux paupières de clignoter, de façon à obtenir l'illusion optique créée par une succession de 24 images projetées chaque seconde, de façon rythmée, sur une surface plane et illuminée. L'action des paupières établit le mouvement, focalise en stabilisant l'impression de continuité de l'image filmique. (Monaco; 1977).

Prioritairement le cinéma est un phénomène global de communication. La réalisation d'un film est déterminée par un-e auteur-e, une équipe et un temps de travail, une situation économique et sociale. Le film est valable comme document de sa période historique en plus d'avoir un sens propre à lui-même, issu de l'auteur-e. Mais au moment de la projection, il signifie cependant de façon différente pour chaque personne, puisque chaque vision est subjective. Essentiellement, un film fonctionne par représentation, c'est-à-dire qu'il reconstruit à partir de l'imaginaire de chacun-e. Plus

souvent qu'autrement, le résultat est un effet partiel et immédiat, causé par une image, une idée, un élément, un sentiment qui se rapportent à la vision personnelle. C'est un travail intellectuel et une activité critique qui se ressource à partir de la mémoire. Même si l'état psychologique ressemble à un état de sommeil, l'expérience n'est pas relaxante puisqu'elle met en branle des émotions maximales. La consommation d'un film évoque une autre réalité, pouvant être semblable au rêve. Une multitude de sensations se transforment en pensées, mises ensuite sous forme de mots, afin de communiquer l'expérience qui est limitée lorsque le récepteur manque de moyens pour analyser toutes les possibilités d'associations pouvant être faites. Ce qui est perçu dans le code et les signes cinématographiques se résume par ce qui est analogue aux connaissances déjà acquises. Il s'agit d'une sorte de contrat entre le film et le récepteur qui, comme dans le rêve, ne prévoit pas la direction. L'expérience est subjective, et invente sa propre cohérence à partir de diverses associations (Metz; 1984).

Le phénomène de la perception filmique peut être disséqué à partir de systèmes critiques même si des notions subjectives s'enchevêtrent avec d'autres qui sont objectives (Laffont; 1982). La méthodologie utilisée relie la forme et le contenu du film, inclut une approche sémiologique qui établit les rapports signifiant-signifié, examine la représentation, repère la structure et questionne l'impact

possible de différentes utilisations techniques, par exemple, la position, de la caméra, le choix et le rythme du montage. Une critique qui se veut synchrétique résulte d'une perception globale du phénomène cinématographique.

Une des idées centrales dans la recherche actuelle en études cinématographiques est la reconnaissance de la subjectivité, c'est-à-dire que le récepteur définit ultimement la signification, de sorte qu'un nouveau cinéma est maintenant produit, proposant des lectures plus personnalisées, provoquées par des textes qui dérangent, qui défient et qui questionnent. L'unité linéaire de la narration est éclatée, représentant l'imaginaire de l'auteur-e. Des idées contradictoires, par exemple, des notions féministes dans un film ayant des valeurs patriarcales, coexistent difficilement dans une narration. Mais ceci reflète la confusion et le processus de changement de notre époque de transition. Une étude analyse la formule narrative depuis les vingt dernières années, et montre qu'elle se transforme fondamentalement, manifestant un questionnement idéologique contemporain (de Lauretis; 1984). La présence de plus d'un niveau narratif, par exemple, des images définies par une voix énonciatrice, superpose des données qui établissent une nouvelle sorte de communication, et cette possibilité de lectures multiples initie de nouvelles significations. Le cinéma traduit des aspects isolés de la réalité dans un autre contexte, entre autres, par le montage qui crée de nouveaux rapprochements en mettant ensemble

une série d'images dans des relations inhabituelles. La composition relie le son à l'image, et vice versa, devenant efficace dans sa globalité. Les effets révèlent de nouveaux éléments, en lien avec la réalité, qui sont enfouis plus profondément dans l'immédiateté phénoménologique. Par exemple, les mythes décadents et quasiment indestructibles, ne pouvant pas être transformés seulement avec des mots, sont confrontés par une nouvelle perception de la réalité à l'intérieur du spectacle où de nouvelles significations sont apportées. Cette démystification est intégrée à la performance, et fait sortir les idées de l'événement filmique (Gutierrez Alea; 1985).

Des cinéastes ont commencé l'expérience d'un nouveau cinéma en utilisant, par exemple, des personnes ordinaires au lieu de comédien-ne-s, une caméra portée sur l'épaule au lieu d'une caméra fixe, réduisant simultanément les coûts de production. Des prises ininterrompues où les personnages vont/viennent et entrent/sortent du cadre filmique, des interventions imprévues comme un passant qui agit directement devant la caméra comme dans un documentaire, la répétition de plans, la couleur et le noir/blanc à l'intérieur du même document, une musique moins séduisante que celle habituellement entendue, contribuent à ces nouvelles versions cinématographiques. Ceci peut interrompre le rythme hypnotisant du cinéma traditionnel, et requiert la participation active du récepteur (Taylor; 1985).

Il devient possible d'imaginer un cinéma populaire de fiction narrative qui utilise un ou plusieurs des éléments susmentionnés de façon à produire un événement d'intervention. Par exemple, des films ayant une fin ouverte obligent le récepteur à une certaine réflexion, afin d'apporter sa propre conclusion, comme dans chacun des films analysés ultérieurement. Le cinéma populaire de fiction narrative peut intervenir par la juxtaposition de bouts de films, apparaissant étrangers au long métrage, qui stimule l'imaginaire du public, comme dans Le baiser de la femme araignée. Un autre modèle est Suburbia qui propose plusieurs associations diverses par un montage serré, et chargé de multiples matériaux en marge de la narration tout en faisant partie du thème principal. Certains mythes et préjugés peuvent être actualisés de façon pédagogique de sorte qu'une nouvelle perception de la réalité est rendue évidente, entre autres, la démonstration du viol et le non-choix de la victime dans L'amour violé. Les films Pourquoi pas? et A Change of Seasons interviennent aussi en démystifiant la représentation traditionnelle du couple. Une formule qui est aussi présente dans le cinéma populaire de fiction narrative est l'emploi d'anti-héros, comme dans Pierrot, Larose et la Luce et Local Hero, donnant une perspective humaine aux personnages qui questionne le récepteur par cette représentation inhabituelle.

3.1.4. Les études cinématographiques féministes.

Des théories cinématographiques féministes prennent de l'ampleur vers le début des années 70, s'organisant autour de points litigieux. Des images traditionnelles venant surtout d'Hollywood sont analysées en fonction du contenu et de la forme de ces films. Une autre recherche établit les bases d'un nouveau cinéma ayant des valeurs féministes et, dans un premier temps, entreprend de déconstruire cinématographiquement les conventions filmiques, rejoignant le courant théorique actuel concentré sur la reconnaissance de la subjectivité de la réception.

L'étude sémiologique du code cinématographique est complexe compte tenu de la présence de plusieurs systèmes de signes interreliés entre eux, par exemple, la composition de l'image, l'éclairage, le montage, les mouvements de caméra. Ces signes fonctionnent souvent de façon narrative impliquant des personnages sociaux et psychologiques. Par exemple, l'image cadrée inclut des éléments de décors qui soulignent le contenu idéologique de façon abstraite, ou indirecte. La conception des produits culturels conventionnels est faite à partir de dispositifs psychanalytiques patriarcaux, devant être analysés dans ce même cadre de référence. Entre autres, la psychanalyse est centrée sur une conception du plaisir qui associe le cinéma au voyeurisme, considéré comme une source de jouissance pour tous; mais l'analyse de la fabrication de l'image constate cependant qu'elle est plus précisément

dirigée vers le désir des hommes (Mulvey; 1984). Selon l'idéologie patriarcale, les femmes ont un plaisir narcissiste à combler seulement les fantasmes masculins, n'ayant aucun désir personnel à poursuivre. Une division rigide entre les sexes existe traditionnellement au niveau du regard, c'est-à-dire l'homme regarde la femme qui se fait regarder (Walters; 1978). Les tentatives pour théoriser sur les différences de nature entre le regard de l'homme et celui de la femme sont fragiles quand elles s'appuient sur des données biologiques. L'étude de la réception filmique rappelle comment la psychanalyse démontre que la subjectivité est construite socialement selon le sexe (Kuhn; 1984). Le regard masculin est culturellement plus préhensile que le féminin, de sorte que le voyeurisme est considéré un privilège d'hommes. L'introversion défensive des femmes s'oppose à cette volonté de possession, développée jusqu'à l'intérieur du sens de la vue (Audé; 1981).

Dans le cinéma hollywoodien depuis les années 50, les femmes sont fréquemment représentées en tant qu'objets sexuels dont le rôle textuel est secondaire. Leur présence à l'écran relève plutôt du plaisir du spectateur et de son regard dominateur, et ces images de femmes deviennent ainsi des fétiches, c'est-à-dire des fantasmes patriarcaux masculins. Dans la salle comme à l'écran, les hommes leur assignent le rôle d'instruments narratifs qui soutiennent le héros, et ils les rendent silencieuses ou absentes. Les

scénarios traditionnels conjurent les femmes, les répriment, les apprivoisent, les approprient, les tuent. Elles sont marginalisées dans la trame narrative centrale branchée sur l'exploit masculin qui justifie, et valorise, la domination des hommes. Dans les films de copains où les femmes apparaissent peu, l'histoire souligne l'importance du clan mâle, et consacre leur complicité dominatrice qui est souvent sexiste.

Les femmes sont prévisibles, sans initiative et ne débordent pas des normes; elles sont ni intelligentes, ni actives, mais dirigées vers un but, la satisfaction du désir social, biologique et affectif du patriarcat. Même les femmes sexuellement libérées sont encadrées dans un rôle érotique défini selon des critères patriarcaux : la femme est le corps, c'est-à-dire le paysage de l'action. Celles qui osent exister de façon entière doivent être vaincues par le partenaire male; elles sont mariées, assujetties par l'amour, ou punies, socialement isolées, démunies, tarées, violées. Leur sexualité est définie pour elles, ainsi que leur personnalité, leur fonction et leurs rôles sociaux; les déviantes deviennent les victimes. Les femmes autonomes et indépendantes sont menaçantes et doivent être contrôlées. Ces rebelles et les femmes créatrices font peur, et leur pouvoir est associé à leur capacité essentielle de reproduction avec laquelle, leur sexualité est liée sans discernement. D'autre part, les rôles de la star sont limités par leur représentation.

fétichiste, entre autres, ne correspondant pas aux personnages maternels. L'imagerie traditionnelle des femmes justifie les rôles socialement prescrits selon le sexe, et conditionne celles-ci qui intériorisent les messages idéologiques. La représentation des femmes est symbolique, culturellement construite, ne tenant aucunement compte de l'identité unique.

3.1.5. Le cinéma féministe

Le cinéma féministe transgresse la tradition par la dislocation du regard dominant mâle, par l'ouverture du récit traditionnel, par l'exposition de la condition féminine, permettant des interprétations multiples, en plus de contenir de nouvelles notions d'histoire qui s'ajoutent à la connaissance, et qui suggèrent de nouvelles analyses (Kaplan: 1983). De nouvelles théories cinématographiques veulent stratégiquement renverser le discours dominant, afin de changer la condition féminine. Il y a différentes sortes d'expressions cinématographiques qui catégorisent le cinéma féministe, identifiable et militant par son analyse de la condition féminine.

Une forme de cinéma féministe se sert des techniques du cinéma direct pour faire le lien entre l'événement et ses causes, par exemple, une entrevue est reportée dans son contexte global afin de situer les rôles et les responsabilités de chaque intervenant-e.

Le film féministe peut être un documentaire qui fait état des problématiques de la condition féminine, utilisant les faits comme éléments de base de la trame narrative avec une volonté explicitement partisane, provocatrice, dénonciatrice et revendicatrice. Cette formule pédagogique suscite, textuellement et démocratiquement, la réflexion du public.

Le cinéma féministe peut aussi combiner le documentaire et la fiction, montrant les faits de la socialisation féminine, de la situation socio-économique et politique des femmes. Des passages fictifs y sont insérés pour étayer l'analyse en présentant des aspects de la vie réelle, pour démontrer les conséquences de la prescription des rôles féminins selon le sexe, ou pour apporter des alternatives signifiantes. Le docu-fiction féministe fait le lien entre les milieux privé et public, situant la condition féminine sur la carte sociale en tant que produit culturel.

Le cinéma populaire de fiction narrative est un genre repris par les cinéastes féministes, où des femmes jouent souvent les rôles prépondérants. Leurs récits développent divers thèmes non conventionnels, par exemple, l'amitié entre femmes, ou leurs désirs. L'exercice de représenter celles-ci de façon autre que fétichiste est expérimenté. Les réalisatrices se servent d'éléments cinématographiques inhabituels pour impliquer le public au moment de la réception filmique.

Les théories féministes sur le cinéma articulent des façons de se libérer de la représentation illusionniste,

opprimante et artificielle, venant surtout d'Hollywood. L'analyse lacanienne qui distingue le monde imaginaire, précédant la perception linguistique, du monde symbolique basé sur le langage, est utilisée par beaucoup de femmes pour se réapproprier un espace. L'analyse post-structuraliste ouvre le domaine de la signification en reliant le texte et sa réception. Des théoriciennes et des cinéastes développent simultanément une sémiotique cinématographique qui réfère à l'oppression des femmes. Entre autres, le cinéma féministe d'avant-garde présente des images de façon structuraliste pour déconstruire le théorème filmique, en ne cachant pas l'intention de l'auteure. Cela ne réprime pas le récepteur, malgré le biais évident du film qui n'oblige à rien, sinon peut-être à réfléchir même s'il s'oppose aux idées présentées. Cette approche est radicale parce qu'elle questionne la construction sociale de la réalité en revendiquant le droit à la subjectivité, et en dénonçant une position strictement objective.

Toutes ces expressions cinématographiques s'inscrivent dans un contexte plus large, succinctement décrit ci-après. Mais la plupart des films réalisés par les femmes font partie du cinéma indépendant (Becker, Citron, Lesage & Rich; 1985). En général, le cinéma féministe est surtout distribué dans les festivals de films de femmes ou les salles de répertoire, ou pour des visionnements dans le cadre de démarches de conscientisation, sauf pour le film féministe de fiction

narrative qui est plus accessible au large public, donc commercial et populaire. C'est ce genre qui est privilégié par cette recherche. Les films analysés incluent trois échantillons de fiction indépendante réalisés par des femmes françaises et américaine. Bien que le niveau de discours explicite féministe diffère beaucoup parmi mes exemples, allant d'un ouvrage didactique engagé (L'amour violé), en passant par une approche utopiste du thème (Pourquoi pas!), jusqu'à l'exposition dénonciatrice et brutale de la réalité contemporaine (Suburbia).

Deuxième partie.

3.2. LE MILIEU DU CINEMA CONTEMPORAIN

A l'observation, la représentation de nouveaux hommes à l'écran semble beaucoup exister dans le cinéma indépendant qui a à rivaliser commercialement avec celui d'Hollywood. Ce dernier occupe une place impressionnante dans le monde occidental aux niveaux de production, de réalisation et de distribution, et il est un produit issu d'une polarité entre des aspects économiques et créatifs (Tudor; 1974). Le cinéma hollywoodien a une grande influence sur les codes cinématographiques conventionnels compte tenu de l'ampleur de son pouvoir.

Dans des buts tout fait opposés, le cinéma militant lutte pour transformer les traditions. Le cinéma indépendant rassemble des conditions de production, de réalisation et de distribution comparables au cinéma militant, sans qu'il soit défini comme étant un cinéma de combat ou d'action directe.

3.2.1. L'idéologie dominante hollywoodienne

L'analyse de films venant d'Hollywood constate leur grande participation à l'hégémonie idéologique bourgeoise, parce qu'ils réfèrent à la réalité sociale de façon à stimuler la conscience des conditions seulement objectives (Steven; 1985). La culture contemporaine traditionnelle, dont fait partie le cinéma hollywoodien, montre des personnages isolés ayant une perception individuelle de la réalité sociale qui réussissent, ou pas, à cause d'activités et de point de vue personnels. Ce cinéma ignore les possibilités d'atteindre des objectifs à partir d'un travail de groupe, ou de mesurer la réussite en termes politiques (Kleighans; 1985). L'emphase sur l'individu-e et la reconnaissance du mérite individuel confirme le système social en place et requiert un scénario où l'action dramatique n'est pas collective (Rubey; 1985). Même si la personne démontre une allégeance à des groupes et s'y identifie, elle est ultimement décrite comme étant distincte et séparée du groupe et même, dans certains cas, elle devient leur antagoniste. Cette idéologie

bouffeuse met de côté l'oppression systématique ainsi que le changement, et les problèmes sociaux ont des solutions individuelles (Dyer; 1985b). Ces films sont techniquement raffinés pour faciliter le visionnement, de sorte que le contenu est perçu de façon secondaire (Millner; 1985).

Le cinéma traditionnel utilise comme approche la dichotomie, et des connotations négatives ou positives pour développer ses personnages, par exemple, les femmes déviantes des normes de la domesticité ou de l'amour romantique sont punies par le héros. Il y a des exceptions puisque le film hollywoodien analysé, A Change of Seasons, met en scène un personnage féminin qui n'est pas pénalisé malgré sa dérogation de la tradition. De façon conventionnelle, l'hétérosexualité ou la camaraderie masculine sont positives, et l'homosexualité est négative. En revanche, les deux films étudiés, Pourquoi pas? et Le baiser de la femme araignée proposent des relations homosexuelles positives.

Le réalisme social s'est révélé un genre cinématographique intéressant, maintenant limité parce qu'il est devenu un style traditionnel. Même s'il capture la surface de la vie, il est incapable de rendre ce qui se passe dans la tête des gens, ou de décrire les forces sociales qui déterminent la vie (Dyer; 1985b). Ceci est partiellement vérifiable dans Pierrot, Larose et la Luce. D'autre part, Suburbia réussit à subvertir ce style conventionnel par la multiplication de références au thème principal.

Le jeu traditionnel de la comédie à l'écran, en comparaison au théâtre, se concentre beaucoup sur la subtilité des gestes et des regards. La représentation conventionnelle des hommes les situe habituellement dans un contexte de domination, par exemple, ils sont cadrés dans l'espace de façon à sembler intouchables, ou bien, les gros plans de la caméra montre leur regard indifférent qui ignore l'interlocuteur, l'interlocutrice ou le public, pour se perdre dans des pensées personnelles apparaissant plus importantes. Le personnage de Mac dans Local Hero n'est pas représenté de cette façon, plutôt comme un anti-héros assimilé dans la globalité du film constituant le message principal.

Le cinéma traditionnel ne montre pas de femmes amies ou travaillant ensemble, parce que ces images sont considérées comme n'ayant aucune valeur voyeuristique pour le regard masculin. Contrairement à ceci, L'amour violé et Pourquoi pas! mettent une certaine emphase sur l'amitié entre femmes. Dans la définition patriarcale, cette vision de femmes solidaires est associée au lesbianisme parce qu'elles ne réagissent pas aux hommes (Becker, Citron, Lesage & Rich; 1985). D'ailleurs, l'expérience spécifique des femmes dans un lieu ou un temps particuliers a été exclue de l'histoire comme du cinéma (Lesage; 1985).

3.2.3. Les conditions de production, de distribution, et de réalisation du cinéma indépendant

Le cinéma indépendant inclut la plupart des films réalisés par des femmes, c'est-à-dire toutes les formes d'expressions cinématographiques telles que décrites en première partie. Les conditions de production, de distribution et de réalisation du cinéma indépendant ressemblent aussi à celles des films militants.

Des cinéastes engagés socialement se départissent presque totalement de toutes affinités avec le cinéma hollywoodien afin de réaliser un nouveau cinéma critique de l'idéologie dominante, luttant en vue de changements socio-politiques. C'est un cinéma qui filme les révolutions et leur histoire politique, les transportant hors de leurs limites pour briser l'isolement, et pour rechercher un ordre social plus juste. Ce genre de cinéma se préoccupe peu des émotions intérieures des personnages, rendu évident par le peu d'images en gros plans, et l'espace psychique qui y démontré est non linéaire. C'est un cinéma qui se concentre surtout sur un temps culturel et historique (Taylor; 1985). L'emplacement de la caméra reflète la conscience du pouvoir et de la soumission: élevée, elle diminue le personnage, abaissée, elle lui donne son pouvoir, au niveau des yeux, elle l'égale (Gabriel; 1985). Le processus créateur combine la conscience socio-politique et la responsabilité d'un jugement artistique personnel. Le domaine de la fiction est le dernier bastion à

être enlevé par les cinéastes révolutionnaires qui visualisent les changements sociaux (Burton; 1985). Le cinéma militant réalise des films dramatiques, en racontant l'histoire avec un contenu révolutionnaire (Campbell; 1985). Ce cinéma ne réussit pas seul à transformer la conscience, devant être directement lié à la lutte qui change les conditions extérieures de la vie quotidienne du public (Kleinhans; 1985). Il entreprend la subversion des mythes et des fantaisies historiques qui ne sont pas éternels (Rubey; 1985).

Quelques films, politiquement progressistes, ont connu un grand succès, sans toutefois permettre à leurs cinéastes de gagner suffisamment d'argent pour payer leurs dettes, pour acheter l'équipement nécessaire à la production (qui est autrement loué), et pour financer leur prochain film. Chaque nouveau projet demande que le ou la cinéaste entreprenne d'autres démarches de financement, et les sources de subventions sont limitées : quelques douzaines de fondations nationales et locales, des conseils des arts, des institutions comme des églises et des syndicats, des fonds privés provenant de personnes intéressées, de parents ou d'amis. Des argents sont ramassés pour commencer le film, et avec cette portion de début de film, les cinéastes vont ensuite faire le tour d'éventuels acheteurs ou co-producteurs pour obtenir le reste de l'argent nécessaire pour pouvoir le compléter et le distribuer. Très souvent, les cinéastes doivent différer leurs salaires, attendant les profits

provenant de la vente ou de la distribution du film. Dans la plupart des cas, les cinéastes vont prendre plus ou moins une année pour faire connaître le film avant de le confier à un distributeur (Hess; 1985).

La distribution est la principale difficulté encourue par les cinéastes indépendants. Par exemple, le système américain de distribution indépendante semble s'être amélioré depuis les vingt dernières années, tout en demeurant primitif, inefficace et incomplet lorsque comparé au réseau de distribution commerciale. Le grand nombre de petits distributeurs, le manque de capitaux suffisants pour annoncer les films et le service aux clients, mélangent et irritent les locuteurs de films. Il est difficile d'obtenir rapidement des informations sur les films, de recevoir des copies propres et bien entretenues. Même si les distributeurs reconnaissent que leurs clients potentiels ont peu d'argent, la location de films demeure assez élevée. C'est une entreprise qui fonctionne à l'intérieur de l'économie capitaliste, entraînant des conflits véritables pour les distributeurs entre eux, et entre les cinéastes et les distributeurs. Comme les documentaires sont rarement loués par les salles de cinéma, un distributeur de documentaires n'est pas organisé pour s'occuper des films de fiction. De nombreux films indépendants, comme ceux réalisés par les femmes ou venant du tiers-monde, n'accèdent jamais, ou rarement, aux réseaux de distribution (Hess; 1985).

3.2.4. L'intentionnalité et la réception cinématographiques

La représentation cinématographique intentionnelle évoque des formes phénoménales reconnaissables sans erreur d'interprétation, et les conventions filmiques reliées à un montage transparent réussissent ensemble à rendre le produit de façon réaliste.

Le ou la cinéaste réussit son intention lorsque le climat émotionnel de son film est immédiatement reconnu, attirant le récepteur dans une inspection plus attentive. D'autre part, chaque personne produit consciemment ou inconsciemment son propre symbolisme qui peut, ou pas, avoir de signification pour les autres. Par définition, le récepteur représente chaque personne qui contemple, dont la condition est déterminée par les caractéristiques du phénomène regardé, par sa position individuelle en tant que sujet en relation avec l'objet du regard. La condition fondamentale de la réception est l'appropriation et l'intériorisation du produit culturel, issu d'un point de vue spécifiquement extérieur au récepteur (Gutierrez Alea; 1984).

Avant même de s'identifier psychologiquement au héros, le récepteur se reconnaît dans le contenu idéologique du produit, et dans ses formes correspondantes. Au centre de la passion du public récepteur existe un processus profond d'identification qui n'est pas le même chez les hommes et chez les femmes, c'est-à-dire différent compte tenu du développement subjectif de l'imaginaire influencé par les rôles

traditionnels selon le sexe (Kuhn; 1984). Les images filmiques peuvent être comparées à un rêve collectif ayant un énorme pouvoir de persuasion et de suggestion pouvant même atteindre un niveau dangereux, étant donné qu'elles opèrent sur plusieurs sens. La suggestion a été une ressource qui a servi traditionnellement à une classe pour s'approprier la conscience d'une autre. Le public va surtout au cinéma pour se divertir; il peut être simultanément conscient du traitement filmique qui véhicule des valeurs (Gutierrez Alea; 1984). Le succès de cette sorte de réception exige qu'on reconnaisse ou comprenne les signifiants qui documentent la question d'aliénation, supposant une sensibilité préalable au sujet traité. Le public doit saisir la dialectique recherchée dans le développement filmique, c'est-à-dire que le texte du film (narration et forme) doit avoir un sens pour le récepteur, ou correspondre à son désir, sinon le message se perd dans l'intentionnalité de l'auteur-e.

Bertolt Brecht préconise l'effet de distanciation pour rompre le processus d'identification, et pour prévenir son expansion. A travers cette sorte d'expérience, le récepteur ne s'abandonne pas mais conserve sa lucidité et ses facultés critiques. Par une sensation de surprise, il comprend objectivement la réalité en se séparant d'elle. Une émotion est substituée à une autre spécifiquement reliée à la découverte de vérités, auparavant moins discernables à cause de leur quotidienneté. La nouveauté est révélée en isolant ou

valorisant les choses familières d'une autre façon. Chacun des moments filmiques est nécessaire à l'élévation de la conscience : les sentiments, l'identification aux personnages, la jouissance, la raison, l'attitude critique, la lucidité. La théorie brechtienne s'oppose au héros parce qu'il incarne une vérité atemporelle dans ses actions idéalistes tandis que les gens existent, de façon contrastante, dans un contexte historique et matériel, ayant concrètement besoin de manger pour vivre. Le seul défaut de cette méthode médiatrice est que la compréhension de l'intention initiale est parfois ambiguë (Gutierrez Alea; 1984).

Le mythe est, à la fois, le produit d'une culture et un outil intellectuel de communication, constant et infiniment modifiable, de sorte que son contenu et sa compréhension, à une époque donnée, est un fait de mentalité (Audé; 1981). Le plaisir du spectacle traditionnel est beaucoup lié à l'établissement de valeurs en place que le public ne confronte pas directement, ce qui diminue les problèmes et les tensions vécus dans les conflits sociaux réels. De façon différente, le cinéma populaire de fiction narrative qui veut intervenir socialement inclut des éléments raisonnables et intellectuels devant rejoindre le public, ému par la découverte de ce qui agit réellement sur leur vie (Gutierrez Alea; 1984). Le cinéma, art et média, est un créateur de formes et un véhicule d'idéologies, un promoteur de modèles et un reflet du monde, devant tenir compte de la relation active entre le

récepteur et le produit filmique. Rien ne peut empêcher l'infiltration ou même l'intrusion de figurations et de propos qui renouvellent le matériau filmique (Audé; 1981).

Des films d'intervention divertissent en même temps qu'ils informent et stimulent de nouveaux goûts et des critères intellectuels qui développent la conscience. Leur but est de contribuer au mieux-être de la population en représentant leurs intérêts, par une approche esthétique qui offre une compréhension du monde en stimulant le récepteur dans l'application de sa propre critique. Ce cinéma réaffirme idéologiquement de nouvelles valeurs sociales. Ce langage cinématographique emploie des signes qui séparent les différents aspects de la réalité, qui ne sont pas seulement des couleurs, des lignes, des sons, des textures et des formes, mais aussi des objets, des personnes, des situations, des gestes, et des façons de parler. Eloignés de leur connotation habituelle, ils se remplissent de nouvelles significations encadrées par le contexte fictif. Les films peuvent atteindre un immense degré de profondeur et de généralisation révélatrice, par la possibilité de nouvelles relations entre les images isolées. C'est une nouvelle construction cinématographique qui établit la différence entre la réalité objective et celle qui est fictive à l'écran. Dans cet effort démocratique, le public vient à réfléchir, à raisonner, à juger, à penser, à comprendre précisément leur réalité, à agir concrètement dans le sens du mouvement historique. Une telle réponse du

récepteur est motivée par une proposition problématique de la réalité, exprimée sous forme de malaise qui questionne par une dislocation conceptuelle et idéologique, sans cesser d'être le jeu du spectacle (Gutierrez Alea; 1984).

Est-il intentionnellement possible de provoquer un changement social par des films populaires de fiction narrative? L'influence d'images culturelles a été vérifiée maintes et maintes fois, entre autres, dans la socialisation traditionnelle. Des enquêtes manquent cependant sur la nature particulière des aspirations du public, et font partie de la recherche à venir. L'apparition de nouveaux hommes dans la culture contemporaine se concrétise dans les milieux publics et privés, et ne peut qu'intensifier leur représentation à l'écran populaire.

L'esthétique dépend, tout en étant le sujet, du travail du récepteur. Les valeurs formelles d'un film, étant socialement déterminées, ne peuvent pas être considérées de façon isolée et séparées de leurs correspondantes thématiques dans le texte. La réception publique d'un film est vitale pour sa signification. Quelle que soit l'intention, il a la possibilité d'être transformé au niveau du récepteur qui a développé ses propres pouvoirs de créateurs de significations.

CHAPITRE 4

Première partie

4.1. LE CHOIX DU CORPUS FILMIQUE

A partir du milieu des années 50, le rapport du public au cinéma se modifie parce que ce médium abandonne de plus en plus les conventions pour se rapprocher de la réalité de son temps. Au début des années 60, un nouveau cinéma fait son apparition, et des films montrent des comportements changés et de nouvelles images qui infiltrent le bagage visuel et mental du cinéma patriarcal. Pourtant, ce mouvement de transformation ne va pas au rythme des bouleversements sociaux, et jusqu'à la fin des années 60, peu d'indices cinématographiques marque l'évolution sociale. Les films semblent de plus en plus vraisemblables et crédibles sans remettre en cause l'ordre du pouvoir masculin institué (Audé; 1981).

Selon la critique féministe du cinéma français, le sentiment obsessionnel de supériorité des hommes a traditionnellement donné lieu à des créations infirmes; ceux-ci n'étaient pas capables de concevoir d'autres personnages que des héros males qui ne s'engagent pas vis-à-vis des femmes. La figure de la mère est attirante en même temps qu'elle est monstrueuse, par exemple, chez Truffaut, qui la présente à travers les générations comme foncièrement mauvaise, possessive et protectrice, faisant des fils pour se réaliser à travers eux, les rendant ainsi faibles ou névrosés. Certains cinéastes masculins, comme Chabrol, se sont acharnés à suggérer une vision affligeante des femmes; par exemple, il les

représente tristes, muettes, futiles, sans attache, disponibles pour le service des garçons. La lecture psychanalytique des femmes dans les scénarios traditionnels montre celles-ci comme une terreur qui est la source et le moteur de la démarche intellectuelle des hommes. Les femmes sont des "bonnes femmes" en même temps qu'elles couchent, mentent et trahissent. Pour Godard, les femmes sont des "donneuses" et des "salopes" (Audé; 1981).

Les années 70 apportent une différence, c'est-à-dire des femmes accèdent aux commandes des caméras dans un nombre suffisant pour ne plus être considérées comme des exceptions. Les personnages féminins à l'écran ne sont plus seulement produits par des hommes. Un nouveau point de vue est possible, et un grand nombre d'images reflètent des situations individuelles ou collectives qui sont spécifiques aux femmes, auparavant rarement exposées (Audé; 1981).

La venue des femmes a obligé les hommes cinéastes à questionner les stéréotypes et les comportements conformistes. Des hommes différents apparaissent à l'écran; de nouveaux héros se préoccupent de rencontrer, d'affronter, de se confronter à une ou des femmes sur un plan qui ne soit plus celui de la simple possession (Audé; 1981). En même temps, des films continuent de mettre en scène des bourgeois conformistes qui renforcent et maintiennent les forces mythiques masculines. D'autres films proposent de véritables mutants. Ces nouveaux personnages masculins n'ont plus l'arrogance et

la force qui leur étaient jusqu'ici incontestées, et ils s'humanisent. Entre autres, ces hommes sont des anti-héros avec des problèmes de stabilité et d'adaptation sociales parce qu'ils s'inscrivent en porte-à-faux devant l'idéologie dominante. Ce sont des images d'hommes reconnaissables, grands, petits, gros, vieux, ou jeunes. Les caractéristiques de ces nouveaux personnages masculins correspondent approximativement aux conditions dans lesquelles vivent les consommateurs de films, c'est-à-dire écrivains, réalisateurs, professeurs, étudiants, patrons, médecins, architectes, ouvriers, et comme tout le monde, ils subissent les contraintes de la vie quotidienne. Ces images montrent des hommes en changement qui développent de nouvelles vertus masculines appréciables. Ils deviennent plus sensibles, plus attentionnés et tendres, prenant même en charge l'économie domestique (Binet-Bouteloup; 1979).

Une polémique est apparue autour de la fabrication d'images positives construites à partir d'un point de vue féministe. Celles-ci représentent des filles et des femmes, des garçons et des hommes qui ont ni comportement ni attitude stéréotypés. Des emplois et des loisirs non traditionnels, occupés par les deux sexes, sont aussi présentés. Ces images critiquent les valeurs et les comportements conventionnels ainsi que la division du travail selon le sexe. Elles montrent des créations et des expériences de femmes à travers l'histoire. Elles traitent de façon non-sexiste des problèmes

spécifiques à la condition féminine comme la maternité, l'avortement, le viol. Même si des images représentent des attitudes et des comportements sexistes, elles peuvent être discutées et utilisées comme moyen pour éveiller la conscience. En dehors des images positives, ces films peuvent traiter d'identités variées, complexes et contradictoires, en proposant une analyse à partir d'une distanciation critique, et pour discuter des matériaux utilisés (Artel & Wengraf; 1985). Plusieurs réalisatrices proposent des personnages positifs qui sont sympathiques, gentils, sensibles, vulnérables, c'est-à-dire avec des traits considérés traditionnellement comme étant spécifiquement féminins (Prédal; 1979). Le débat sur ces images positives juge que la suppression de la contradiction dans celles-ci, comme dans celles qui sont négatives, est statique et limite la réflexion. Par contre, les films réalisés par des groupes opprimés montrent des images positives pour rendre compte d'une nouvelle identité de soi, pour combattre les stéréotypes négatifs promulgués dans la culture dominante, ou pour offrir des alternatives significatives aux valeurs masculines traditionnelles absentes dans la majorité des films (Becker, Citron, Lesage & Rich; 1985).

Les films choisis pour cette étude véhiculent des modèles masculins qui vont à l'encontre des stéréotypes conventionnels, et peuvent être considérés comme faisant partie d'un cinéma populaire d'intervention. Populaire dans le sens que ces films sont largement distribués de façon commerciale,

par exemple, dans les salles de cinéma, ou retrouvés en format vidéo-cassettes dans les clubs vidéo. De par cette accessibilité vidéographique, les films choisis sont beaucoup véhiculés dans le domicile privé de sorte qu'un très grand nombre de personnes peuvent les voir. Ce public constitue une masse de gens réunis à l'intérieur d'une même société, et ayant en commun le même moment historique. Malgré l'inconscience de leur potentiel de transformation, du moins chez un grand nombre de ces personnes, ce public demeure capable de se développer historiquement, c'est-à-dire dans une direction où les conditions de vie peuvent être améliorées (Gutierrez Alea; 1984).

Il s'agit d'un cinéma d'intervention parce que le non-conformisme des personnages masculins, quelles que soient leurs bases idéologiques, s'immiscent dans les visions et les idées conventionnelles, et de là, dérangent l'ordre traditionnel établi. D'un point de vue personnel, les films militants et d'avant-garde formalistes sont moins propices à rejoindre la masse populaire, étant surtout visionnés par des personnes déjà intéressées par le sujet documenté ou par le traitement structuraliste des codes cinématographiques. Mon choix s'est ainsi fixé sur des longs métrages de fiction afin de contribuer à la recherche actuelle qui tend à vouloir subvertir ce genre, sans prétendre que les films choisis réussissent cet exploit. Mon analyse observe s'ils diffèrent, ou non, du traitement habituel. Par la même occasion, ce

ou non, du traitement habituel. Par la même occasion, ce travail démontre que la culture cinématographique populaire intègre maintenant de nouveaux modèles de comportements masculins provenant de divers milieux tels que progressistes, politiques, académiques, ou culturels.

La réalisation des sept films choisis se situe entre 1979 et 1985 et correspond alors au sommet des différents mouvements culturels, idéologiques et théoriques, tels qu'énoncés dans les premiers chapitres. Ces cinéastes ont développé leur pratique professionnelle au cours des années 60 et 70, lors de la période de recherche théorique, ayant sûrement participé directement aux divers courants sociaux décrits antérieurement.

Trois d'entre eux sont des oeuvres de femmes tandis que les autres ont été réalisés par des hommes. Le déséquilibre du nombre de films par sexe n'a aucune signification particulière puisque l'effort du choix a surtout été vers une représentativité des tendances idéologiques possibles. Toutefois il est intéressant de noter les préoccupations des auteur-e-s vis-à-vis les personnages masculins en imaginant que le fait d'être homme ou femme ait pu avoir un degré d'influence dans la conception de ceux-ci. Chacun de ces films met en scène la société occidentale et discute de problèmes contemporains, tout en représentant différentes cultures, c'est-à-dire française, américaine, québécoise, écossaise et sud-américaine. Ces exemples de cinéma populaire font surtout partie de

retrouvent : Shirley Maclaine, Bo Derek et Burt Lancaster. Ces films de fiction ont été conçus selon des genres différents. L'amour violé est un film à thèse en même temps qu'un mélodrame social. Pourquoi pas! est une utopie en même temps qu'une comédie de mœurs. A Change of Seasons et Pierrot, L'arrose et la Luce s'insèrent aussi dans la comédie de mœurs, tandis que Local Hero se définit en tant que comédie plutôt sociale. Suburbia est un mélodrame social qui s'adresse à la jeunesse "punk-rock", et Le baiser de la femme araignée est un mélodrame social en même temps qu'une adaptation littéraire.

Deuxième partie -

4.2. DESCRIPTION ET ANALYSE DES FILMS

Chacun des films analysés offre un exemple d'un ou des types de nouveaux hommes tels qu'énoncés au deuxième chapitre. La chronologie de la réalisation de ces films est peu pertinente pour les fins de ma démonstration, sinon pour faire état du contexte idéologique et de l'étendue de la conscience au moment de sa production. Mon analyse inscrit la représentation des nouveaux hommes dans le texte filmique, en rapport avec le traitement général de la sexualité et des rôles selon le sexe, et avec les personnages féminins qui sont en interaction avec eux. Une séquence particulière est commentée, établissant, entre autres, les contradictions dans

l'exposition des nouveaux hommes. Finalement, les réactions critiques à ces films sont brièvement rapportées et commentées, afin de confirmer si les modèles décrits font partie, ou non, de leur réception publique.

4.2.1. L'amour violé est un film français, réalisé en 1978, par Yannick Bellon. C'est un film à thèse en même temps qu'un mélodrame social qui discute du viol en tant qu'outrage violent imposé aux femmes, et démontrant ses conséquences. Yannick Bellon a commencé dans le milieu cinématographique en travaillant sur les films des autres. Elle tourne ses propres métrages à partir des années 50, pour enfin percer dans les années 70. Sans se défendre d'être féministe, elle précise vouloir faire partie d'un courant qui réconcilie le masculin et le féminin. Pour elle, la victime du viol n'est pas seulement la femme, elle est l'amour possible entre hommes et femmes. L'amour violé est un film didactique qui veut reformuler les rapports et les responsabilités entre les individus de sexe différent.

La narration commence par la présentation du personnage principal, Nicole, qui est infirmière, se déplaçant sur son vélo-moteur dans Grenoble et ses alentours, pour soigner à domicile. Elle partage son temps libre entre sa mère qui est couturière et les visites de son fiancé qui fait son service militaire. Un soir, alors qu'elle se rend seule à un dîner

chez un couple ami habitant la banlieue, Nicole est repérée par quatre hommes qui la suivent en voiture. Elle est agressée, menée en plein bois, dévêtue, violentée et violée de toutes les manières possibles. Les hommes la laissent près de son vélo-moteur où des gens la retrouvent et l'amènent chez un médecin avec lequel Nicole travaille. Ce dernier ne diagnostique rien d'irréversible physiquement, mais elle lui avoue sa honte. Elle parle à sa mère d'une chute, pour expliquer ses ecchymoses. A la première permission de son fiancé, elle lui dit tout. Celui-ci demeure un temps interloqué, puis devient furieux, pour enfin approuver la solution du silence. Après avoir repris son travail, Nicole s'efforce d'oublier mais, en vain, puisque des incidents lui remémorent l'horrible cauchemar. Sa meilleure amie lui suggère de porter plainte pour éliminer le stress de ne rien faire. Au hasard d'une pique à domicile, elle identifie l'un de ses bourreaux, père de famille travaillant comme pompiste. Nicole décide d'agir malgré le désaccord de sa mère et de son fiancé. Ce dernier refuse d'être reconnu cocu, et il la laisse tomber en acceptant un poste à Paris. Police et justice informées, l'affaire suit son cours. Le juge d'instruction est une femme qui provoque des rapports tendus; Nicole en vient à lui demander "qui est l'accusé, eux ou moi?". Des démarches de chantage et de marchandage sont entreprises par les proches des accusés pour faire revenir Nicole sur sa décision mais elle refuse. Nicole est confrontée aux violeurs qui ne sont ni voyous, ni

marginaux, ni ivrognes. Le film s'achève dans les bois avec la répétition du viol jouée pour l'instruction de la justice. Mais arrive le fiancé qui, lors de son séjour à Paris, a assisté au harcèlement sexuel des femmes dans la rue, et qui a décidé de retrouver Nicole.

Ce film a été choisi parce que L'amour violé propose trois personnages de nouveaux hommes, représentant l'éventail typologique décrit au deuxième chapitre. Le médecin est solidaire de la cause féministe, apparaissant trois fois de façon très brève. Le deuxième est Jacques le fiancé qui, pour presque toute la durée du film, est un nouvel homme en transition; mais à la fin du film, il semble vouloir s'engager vis-à-vis la condition féminine. Le troisième est Julien le vétérinaire qui semble ouvert, mais à l'observation, est un nouvel homme en transition qui ne veut pas perdre ses privilèges patriarcaux de supériorité masculine.

L'amour violé est un film préoccupé par la dénonciation des rôles traditionnels selon le sexe qui touche plusieurs facettes de la condition féminine, entre autres, la relation mère-fille, l'inégalité du statut selon le sexe (Julien est vétérinaire possédant une auto, Nicole est infirmière roulant en mobylette), les rapports de pouvoir dans l'intimité hétérosexuelle. Ce dernier point est développé de deux façons, c'est-à-dire dans l'amour, et plus particulièrement, dans la situation de viol. Ce film propose des images positives. Par exemple, les enfants ont droit à l'expression (exposition de

dessins d'enfants en gros plans) et à la parole; ou bien, des femmes sont désireuses de développer leur potentiel autre que celui consacré par les stéréotypes (Catherine a étudié la biologie et pense poursuivre ses études; elle participe beaucoup aux débats intellectuels).

La relation entre Jacques et Nicolé est présentée comme stéréotypée; elle prépare la cuisine pendant qu'il chante et joue de la guitare. Il veut savoir si elle a pensé à lui, et il se fait servir. Jacques est brusque en jouant avec elle, mais il le remarque et devient tendre avec Nicole. Il réagit fortement au viol vécu par son amie, non pas pour ce qui est arrivé à Nicole mais pour les conséquences qui le touchent. Il veut se venger en battant les violeurs, annonçant qu'il a son mot à dire. Après deux mois sans aucun rapport sexuel avec Nicole, il lui annonce que les hommes ne peuvent pas se contenir. (Ce propos consacre la notion traditionnelle de l'animalité des hommes, et ici, justifie le viol.) Lorsqu'elle parle de porter plainte, il la décourage lui disant que ce n'est pas ainsi qu'elle va changer la société, même si Nicole lui explique qu'elle veut empêcher les violeurs de recommencer, son but n'étant pas de les faire emprisonner. Sachant qu'elle a porté plainte, il l'abandonne carrément.

Jacques et Julien ont une conscience sociale parce qu'ils discutent du système de classe avec un parti pris contre la bourgeoisie. Leurs dires et leurs comportements sont cependant empreints de contradictions. Jacques critique

et caricature le conditionnement de l'armée, tout en faisant preuve de sexisme en parodiant l'homosexualité. A la fin de son service militaire, il a une possibilité d'emploi avec une firme qui fabrique des armements nucléaires, et il hésite à accepter ce travail. Julien lui suggère de réfléchir et de considérer la rareté économique dans le choix et les opportunités. En compagnie de Nicole et de son épouse Catherine, Julien plaisante en se servant de clichés paternalistes, déclarant qu'il a sauvé sa femme en l'épousant. Julien discute du viol comme une métaphore de l'exploitation sociale, ignorant ou minimisant la réalité de l'horreur vécue par Nicole. Lorsque Julien discute avec Nicole de l'abandon de Jacques, il avoue qu'il aurait fait pareil.

En voulant représenter la sexualité, L'amour violé est un film qui se contredit puisqu'il offre des images moins positives pour un débat sur les rôles selon le sexe ou sur les classes sociales. Dans la scène de viol, Nicole est complètement dénudée, de sorte que le corps féminin est offert en tant que spectacle visuel, tandis que les pénis sont inapparents et que la jouissance masculine est peu évidente. Le personnage de Nicole se métamorphose, partant de jeune fille à l'adulte engagée. Avant l'attaque, Nicole semble inconsciente du danger, ne réagissant pas plus tôt lorsqu'elle est suivie par la camionnette. Elle aurait pu aller vers une des maisons devant lesquelles elle passait,

préférant attendre et s'aventurer dans un coin isolé au moment où la nuit tombe. L'apparence de choc n'est pas évidente au lendemain du viol; Nicole semble très bien dans sa peau jusqu'à ce que Catherine en parle. Son expérience de viol prend des proportions démesurées dans le développement rapide de sa maturité; au bout de six mois, elle est capable d'affronter seule toute la société, refusant même la présence de ses ami-e-s. Des séquences marquent les étapes de cette transformation par deux moments symétriques, avec des arrière-scènes semblables, où les discussions entre Nicole et Jacques sont difficiles. Dans la première, Nicole amadoue Jacques et, dans la seconde, elle demeure ferme dans sa décision et ce, malgré les menaces de Jacques. La représentation des violeurs est aussi tendancieuse puisque tous ces personnages sont issus de la classe ouvrière : pompiste, livreur de journaux, barman et quincaillier. Ceux-ci sont montrés tels des adolescents retardés, comme s'ils étaient des êtres incapables de responsabilité; ce qui réduit leur faute dans leur rôle de violeurs. De plus, les nouveaux hommes sont tous des professionnels ou des intellectuels, de sorte que le facteur de classe sociale rend l'analyse du viol confuse et ambivalente.

Les séquences retenues sont celle du médecin qui soigne Nicole après le viol, celle de Julien faisant la cuisine pour ses invité-e-s, et celle de Jacques qui retrouve Nicole à la fin du film.

La séquence avec le médecin commence lorsqu'il aide Nicole à s'étendre sur le brancard. Il l'examine de façon consciencieuse, tout en étant très doux avec elle. Un gros plan de la tête et des épaules de Nicole laisse voir la main du médecin posée sur son épaule qui fait des gestes de réconfort. Ceci dure près d'une demi-minute, pendant lequel temps, il lui fait part de sa solidarité. Il l'encourage à ne pas se cacher, ni à avoir honte. Le médecin s'excuse d'avoir à l'inspecter de façon complète, l'invitant à l'arrêter s'il lui fait mal. Ces images reflètent un nouvel homme conscient de la condition féminine et des conséquences du viol. Il est direct et précis dans l'affirmation de son appui et de son support émotif vis-à-vis Nicole.

La séquence avec Julien suit immédiatement l'exposition de dessins d'enfants qui soulignent les rôles traditionnels selon le sexe. En revanche, on voit Julien au comptoir de la cuisine en train de couper des tomates qu'il met dans un bol pour compléter un plat déjà préparé. Il s'essuie machinalement les mains sur son tablier, semblant habitué à l'accouplement. Tout en discutant, il dépose le plat sur la table et va au foyer chercher un rôti appétissant, déjà déposé dans un plat de service, qui est reçu avec exclamation pendant qu'il donne la réplique à sa femme. Ce nouvel homme fait la cuisine sans toutefois s'empêtrer dans des recettes compliquées. (La mise-en-scène favorise ce point de vue étant donné que les autres préparatifs nécessaires ne sont pas directement

visualisés.) Cela lui permet de converser en même temps. Il est regardé et écouté. L'effet est celui d'un pouvoir redoublé, c'est-à-dire la capacité du langage est accompagnée de talents culinaires, ici raffinés.

La séquence retenue pour discuter du personnage de Jacques se retrouve à la fin du film, et débute avec son arrivée en voiture où le policier l'empêche de se garer. Etant décidé à rejoindre Nicole, il stationne plus loin et revient à travers les bois. Jacques s'arrête, regarde de loin, baisse la tête, réfléchit et se décide. Momentanément, la caméra prend son point de vue et scrute la physionomie de deux des violeurs; puis, la caméra se pose sur le visage de Nicole qui l'accueille avec un petit sourire. L'image suivante est un gros plan du visage de Jacques qui la regarde intensément avec sollicitude. (C'est la première fois depuis le début du film qu'il semble être concerné par ce que Nicole vit, sauf la fois où elle lui a crié "et moi" après le viol parce que Jacques était en colère et violent. A ce moment-là, quelques secondes Jacques avait eu un regard semblable.) Dans le même gros plan, il lui sourit doucement et cligne des deux yeux, souriant encore plus, puis Jacques devient sérieux. Il avance vers elle, il baisse les yeux et la regarde de nouveau avec un soupir. Puis, il la serre dans ses bras, la relâche, la regarde à nouveau dans les yeux. Puis suit un plan moyen où Jacques et Nicole sont face-à-face, comme devenus égaux. Il met ses bras autour d'elle, et elle autour de lui,

toujours en se regardant pour enfin se serrer très forts. Jacques la touche tendrement au visage, et la serre encore. Les yeux de Jacques ne se détournent plus du visage de Nicole, même si le reste du groupe se prépare au départ, et même si chacun des violeurs qui passe à côté d'eux les examine avec insistance. Ces sondages minutieux et réciproques ouvrent le texte. Chacun des hommes ayant participé à ce rapport de pouvoir entre les sexes, comme amoureux ou comme violeur, semble être marqué par l'expérience. Quel en est le résultat? La conclusion demeure celle du public récepteur bien qu'il soit évident que Jacques a choisi de donner la priorité à sa relation avec Nicole. Celle-ci accepte cette décision puisque les deux partent ensemble main dans la main.

L'image du médecin est le reflet, à peine dessiné, d'un nouvel homme conscient de l'oppression des femmes qui exprime verbalement sa solidarité, et physiquement, son désir de réconfort. Celle de Julien montre un homme politisé toujours imprégné de sa condition masculine, étant inconscient de ses attitudes paternalistes, c'est-à-dire un nouvel homme en transition. L'image finale de Jacques est celle d'un nouvel homme qui vient de prendre conscience de la condition féminine, devenant capable de s'ouvrir à la réalité de Nicole. Il se retrouve devant une aventure inconnue où son être est encore en devenir. A la fin du film, il peut être un nouvel homme solidaire d'une société égalitaire.

Les critiques de L'amour violé se résument de deux façons. On a regardé le film comme un document militant en lui reconnaissant la valeur d'un sujet difficile et rarement traité, présenté avec toute la violence qui entoure l'acte du viol afin d'éliminer l'interprétation suggérant que la femme se l'est attiré (Jean-Loup Demangeat; Sud Ouest, 31 janvier 1978, & Françoise Chatillon; Monde et Vie, 10 février 1978). Une autre approche de ce film n'apprécie guère sa forme, considérée comme n'étant pas du cinéma, parce que le thème se développe de façon trop linéaire et parce qu'une représentation traditionnelle est utilisée, par exemple, la belle héroïne qui rapporte au cinéma de spectacle, ou la séquence précédant le viol où Nicole doit se déshabiller. Un moment, la scène est voyeuristique puisque le corps féminin est dénudé et offert, blanc sur noir, comme un fétiche. On reproche des propos maladroits dans le scénario qui sousentendent que seules les jeunes et jolies femmes sont violées (Michel Young; Rouge, 6 février 1978). On remarque l'identification des quatre violeurs à la classe de travailleurs, sous prétexte de représenter des hommes normaux. On considère ce choix comme étant malheureux parce qu'il donne libre cours à d'autres clichés comme "les ouvriers sont des violeurs", ou "tous les hommes sont des violeurs". L'amour violé est évalué comme un dossier percutant sur les conséquences du viol mais qui touche très peu les causes de la culpabilité des hommes (Melanie Wallace; Cineaste X/3, été 1980).

En général, les critiques ont été très préoccupé-e-s par la discussion du viol en tant que sujet lourd et réel. Les nouveaux modèles masculins passent quasiment inaperçus, sauf pour quelques articles. Entre autres, le changement de Jacques est remarqué sans être analysé. On le voit seulement comme repentant (Europe; avril 1978), ou bien, sa prise de conscience est questionnée parce qu'il comprend la condition féminine dans les rues de Paris et non à cause du viol de Nicole (Melanie Wallace; Cineaste X/3, été 1980). Julien est défini comme un homme évolué qui esquive le problème (Michel Perez; Le Matin, 11 janvier 1978), ou comme étant plus doux, plus réfléchi, moins impliqué dans l'histoire (Arnaud; Antirouille, février 1978).

A part ces commentaires sur la différence des personnages masculins, les nouveaux hommes passent de façon inaperçue. Par exemple, la présence du médecin est totalement ignorée. La conceptualisation et la représentation de nouveaux archétypes masculins n'ont pas été réussies par Yannick Bellon, ce qui est vérifiable par l'absence de discussion publique. La seule image vraiment positive d'un nouvel homme est celle du médecin mais qui prend une place secondaire, compte tenu de la brève apparition de ce personnage par rapport aux deux autres nouveaux modèles masculins. Ces derniers ne sont pas favorables à l'imagerie positive compte tenu des contradictions idéologiques de ces personnages,

d'autant plus remarquées par la prépondérance de leurs rôles dans le fil narratif.

4.2.2. Pourquoi pas! est un film français, réalisé en 1978, par Coline Serreau. Il s'agit d'une utopie de moeurs en même temps qu'une anticipation sociale. Ce film est le deuxième long métrage de Coline Serreau; le premier est sorti la même année dans les salles de cinéma. Cette cinéaste semble fascinée par le thème de l'utopie, si nous considérons les autres films réalisés depuis. Selon Coline Serreau, un film n'existe pas dans un absolu idéaliste, et son but n'est pas de faire du cinéma élitaire (Serge Dussault; La Presse, 4 novembre 1978). Selon elle, le film existe dans le mouvement qu'il suscite chez les gens qui le voient, et par rapport aux autres films, avant et après lui (Claire Devarrieux; Le Monde, 23 avril 1981). Pourquoi pas! contribue à développer l'imaginaire concernant de nouvelles sociétés, ou de nouveaux rapports humains.

Ce film met en scène trois personnages principaux, dont deux hommes et une femme : Fernand et Louis s'aiment et aiment Alexa qui les aime. Ce ne sont pas les prototypes de l'éternel triangle car Alexa est la pourvoyeuse travaillant pour faire vivre les autres, Fernand est l'homme de ménage, et Louis est un musicien jouant du jazz dans une boîte de nuit. Ils et elle ont choisi de vivre à trois, en marge de la

morale et des moeurs traditionnelles, dans une vieille demeure louée à une dame âgée et dure d'oreille qui se demande lequel est le mari. Chacun-e a connu auparavant quelque douloureux drame familial et tente de trouver, dans ce nouveau genre de vie, l'oubli, l'équilibre et la sérénité. Fernand est divorcé et père de deux enfants; son ex-femme l'empêche de voir ses enfants parce qu'il est homosexuel. Alexa a quitté son mari, jeune cadre d'entreprise, à cause de sa possessivité et de sa violence; il est prêt à tout pour la récupérer. Louis subit les séquelles d'une famille bourgeoise et psychotique; il connaît occasionnellement des états de crise psychologique. L'équilibre de cette nouvelle famille est fragile, rien n'est simple ni idéal. Au cours d'une soirée, Fernand rencontre Sylvie avec qui il réintègre le pavillon quelques semaines plus tard. Pendant son absence, les rapports des deux autres sont différents, tristes et difficiles. Cette vie communautaire est de temps à autre partagée par un policier attiré par la liberté qu'il y trouve. Il s'abandonne à des élans affectueux avec la mère de Sylvie qui est en visite. Fernand n'a pas expliqué à Sylvie la nature des rapports du trio qu'elle découvre par elle-même au bout de quelques temps, et partir est la seule solution acceptable pour la fille de respectables bourgeois. Elle est dans le jardin, assise sur sa valise et pleure; les autres sont malheureux en lui disant leurs adieux et leur affection.

Louis lui dit qu'elle pourrait rester, ce qu'elle décide de faire.

Fernand est le nouvel homme représenté dans ce film, celui qui s'occupe des tâches ménagères, ce qui détermine mon choix de Pourquoi pas!, compte tenu de la rareté traditionnelle de telles images.

Pourquoi pas! est un film contradictoire, entre autres, au niveau des rôles selon le sexe. Il ne critique pas les relations humaines mais tout simplement inverse les rôles; ce qui est fait traditionnellement par les femmes est entrepris par un homme. C'est Fernand qui ramasse derrière les autres comme un préposé à l'entretien, qui assume la continuité des responsabilités domestiques comme une mère conventionnelle, et qui accorde les permissions comme une autorité. Fernand accorde son attention à autrui de façon stéréotypée, ne remarquant pas beaucoup les besoins émotionnels chez les autres. C'est Alexa qui semble surtout consciente de cette réalité et qui réagit tandis que Fernand discute intellectuellement, semblant être sans sentiment. Ailleurs, c'est la mère de Sylvie qui se montre chaleureuse envers l'inspecteur de police qui est malheureux. Les personnages féminins sont ainsi stéréotypés étant donné que le maternage est de leur ressort traditionnel. La représentation des femmes est encore plus décevante; Alexa est battue trois fois durant la durée du film, la seule à être violentée : deux fois par son mari, et une fois par Fernand. Ce qui se rapporte aux

conventions habituelles de la femme déviante qui est punie, ou comme le montre l'analyse des médias contemporains telle que rapportée au premier chapitre, les femmes sont violentées plus souvent que les hommes.

La représentation de la sexualité est équivoque de plus d'une façon. Selon la tradition, les seins de femmes sont dénudés et le pénis demeure dans l'ombre. Fernand et Louis canalisent leurs émotions dans la sexualité. Par exemple, quand Louis revient d'une visite chez ses parents psychotiques, il va voir une prostituée pour l'enculer de façon désespérée; quand Fernand se sent dévalorisé suite à une tentative pour voir ses enfants, il propose un rapport sexuel à Louis; quand Fernand veut faire l'amour avec Sylvie endormie, il se lève pour aller compenser avec Louis et Alexa. La suggestion qui apparaît de façon globale est la capacité humaine de partager sexuellement avec des personnes même étrangères, et les exemples sont nombreux à part les relations du trio : Alexa part chez un gars et le laisse tomber parce qu'il n'est pas capable d'avoir une érection, Fernand et Sylvie ont ensemble un rapport de couple, la mère de Sylvie et le policier se rapprochent sexuellement. Sylvie qui se blottit contre Louis laisse entrevoir sa propre capacité à s'intégrer au trio déjà en place. Il s'agit d'un thème qui reflète le mouvement de libération sexuelle des années 70. Un sujet qui a intérêt à être examiné de plus près à partir de l'analyse de la condition masculine, telle qu'exposée au

deuxième chapitre, c'est-à-dire comment les hommes sont inconscients de leurs émotions, comment ils ont recours à la sexualité pour les évacuer, et comment la sexualité est réellement une composante d'un rapport humain plus large.

Pourquoi pas! est incohérent dans la proposition de nouvelles valeurs. Le thème suggère une autre façon de vivre ensemble. Mais la solidarité est un idéal rarement atteint par le trio; quand Louis souffre d'une crise de nerfs, les deux autres se mettent à s'"engueuler" plutôt que de l'aider. Alexa se rend à un rendez-vous avec son mari, accompagné de Louis et Fernand, et lorsque le mari la frappe, les autres ne réagissent pas, partant tous les trois, côte à côte, sans support émotif évident pour Alexa. Ce sont Alexa et Sylvie qui se montrent tendresse et solidarité.

Le personnage de Fernand est mystérieux parce que, dans certaines circonstances, il semble confiant dans le rôle qu'il joue vis-à-vis les deux autres, en même temps qu'il est réservé; ailleurs, il a un comportement qui rend perplexe. La première apparition de celui-ci sur l'écran le montre dans un rôle masculin où il manie des outils de menuisier. Il s'occupe entièrement de la maisonnée, et il est homme à tout faire puisqu'il s'occupe des comptes, fait la cuisine, répare la mécanique, fait la couture. Son attitude parentale ressemble à la sévérité d'un père disputant les deux autres qui agissent souvent comme des enfants, accentuée par son expérience évidente et par son âge plus avancé. Par contre, il

est le seul à manger comme un goinfre lors de la visite du trio chez leur propriétaire. Le décor de la chambre qu'il a planifié et qu'il destine à ses enfants ressemble à un salon funéraire; Fernand est insulté et bousculé Alexa lorsqu'elle lui communique ce point de vue. D'autre part, il apparaît très vulnérable, se cachant à deux reprises pour voir ses enfants qui collent à leur mère lorsqu'il ose les appeler. Il réagit émotionnellement, frappant l'ami de son ex-épouse qui le traite de "sale pédé". Il se sauve en courant, va acheter des fleurs pour les offrir à Louis et l'inviter à un rapport sexuel. Fernand accorde son attention et son affection à Louis lorsque celui-ci tombe en crise de nerfs, mais sa tendresse est peu évidente dans d'autres circonstances, étant surtout reliée à la sexualité.

La séquence choisie pour décrire le personnage de Fernand comme un nouvel homme est celle où Alexa arrive de travailler, ayant reçue sa paie. Dans le cadre de la porte d'entrée, elle laisse tomber son sac et son manteau par terre, rentre dans la cuisine, s'assoit et, sans mot dire, Fernand lui sert un bol de café. Elle trempe son pain et mange, pendant qu'il se rasseoit, remet ses lunettes et reprend sa couture. Au bout d'un certain temps, il s'arrête et lui parle un peu. Elle lui remet l'argent qu'il prend aussitôt et qu'il met dans sa poche avec satisfaction. Il se lève et va ramasser le manteau et le sac d'Alexa pour les accrocher. La caméra reste en plan moyen et bouge dans un

double aller-retour, ne perdant de vue aucun des gestes de Fernand qui est très posé, très sûr de lui, qui sait ce qui doit être fait, connaissant les besoins d'Alexa. Son rôle est renforcé par la présence d'un personnage féminin, rebelle ou enfantin, qui n'est pas autant à l'aise que lui dans la cuisine, de sorte, qui semble dépendre de lui.

Le personnage de Fernand est central et, malgré son rôle domestique, il a plus de pouvoir que les autres. En contrôlant le pavillon, il rend les autres dépendant-e-s de lui. Alexa lui remet l'argent qu'elle gagne, et lorsqu'il s'absente, elle perd tout sens de la vie tandis que Louis dépérit, l'attendant couché en foetus. A défaut d'un personnage maternel, Fernand est celui qui règle et sait tout. C'est l'image d'un nouvel homme auquel les tâches ménagères ne répugnent pas. Mais Fernand a besoin de gérer, comme si c'était par insécurité. On se rappelle sa vulnérabilité face à son identité, soulignée par son rapport avec ses enfants, sa façon de répondre aux critiques, sa vision d'une chambre pour enfants, sa facilité à recourir à la violence. Par exemple, il évite de donner à Sylvie les informations qui lui permettraient d'être sur un pied d'égalité. C'est un nouvel homme sensible, aliéné par sa condition masculine, n'ayant pas été capable d'assumer son identité sexuelle, et qui entretient des stéréotypes dominateurs. Il se classe dans le type de nouveaux hommes en transition.

La plupart des critiques écrites sur Pourquoi pas! sont excellentes. Ce film est perçu comme une comédie utopiste où est conçu un autre type de relations entre les êtres, où existe la possibilité d'un bonheur partagé à trois et d'un équilibre qui, à la fois, admet la bisexualité et la liberté de chaque partenaire (Europe; avril 1978). Un critique observe que leur vie semble parfaitement organisée autour de leurs désirs, et aussi selon leurs besoins (Jean-Pierre Tadros; Le Devoir, novembre 1978). On remarque la formation d'une nouvelle cellule pour réapprendre à vivre, où les personnes cherchent ensemble le bonheur par des expérimentations multiples, tout en assumant les comportements névrotiques (M.M.; Avant-Garde, janvier 1978). On considère que la cinéaste accorde peu d'attention à la complexité émotionnelle et psychologique des personnages dont la dynamique est comparable à une thérapie de groupe (La Croix; janvier 1978). On voit Pourquoi pas! comme un film d'amour et de liberté qui dénonce les tabous, en se dressant contre les statuts, les lois et les préjugés d'une société conventionnelle et moralisatrice, et qui exprime les rêves refoulés de beaucoup de personnes (La Liberté du Morbihan; 30 mars 1978).

La plupart des critiques ont surtout été attiré-e-s par le discours utopiste sans reconnaître les stéréotypes masculins dominateurs persistant chez le personnage de Fernand. Ceux-ci ont été toutefois remarqués par Tom Allen (Village Voice, 30 juillet 1979). Un autre article dénonce le

comportement et les motivations psychotiques de ce personnage (R.S.; Time, 15 octobre, 1979).

Ce dernier commentaire est pertinent à mon analyse de Fernand, démontrant la piètre représentation d'un nouvel homme susceptible d'être solidaire de la cause des femmes parce qu'il prend la relève des tâches domestiques. Mais, il utilise son rôle comme une fonction de contrôle, d'ailleurs comme beaucoup de femmes.

La création de ce nouvel archétype masculin est maladroite et n'encourage pas efficacement des comportements égalitaires chez de nouveaux hommes en transition. Ce résultat, mal réussi par Coline Serreau, provient d'une globalité filmique qui n'a pas porté attention à une cohérence vraiment utopiste où le concept de domination n'existe plus. Bien sûr, les relations humaines sont différentes mais ne changent pas les valeurs patriarcales traditionnelles.

4.2.3: A Change of Seasons est un film américain, réalisé en 1980, par Richard Lang. C'est une production hollywoodienne qui se classe dans les comédies de mœurs, et met en vedette Shirley MacLaine et Bo Derek. Cette dernière était la nouvelle star à sensation de cette époque, malgré son rôle secondaire. Le cinéaste, Richard Lang, a repris en main la réalisation de ce film après deux semaines d'un tournage déjà commencé. Il est peu connu dans le milieu cinématographique, sinon pour avoir réalisé un autre film, aussi en 1980.

A Change of Seasons contribue à démontrer la complexité des relations humaines. En même temps, ce film représente le mouvement de libération sexuelle de plus en plus présent dans la civilisation occidentale, vers la fin des années 70.

Karen Evans est désespérée lorsqu'elle découvre que son mari, Adam, a une liaison avec une de ses élèves, Lindsey, et même s'il lui dit qu'il l'aime encore. Il part en voyage avec Lindsey, pendant lequel temps, Karen reçoit la visite de Pete, un menuisier dont elle s'éprend. A son retour, Adam n'admet pas le comportement de sa femme. Mais pour les fêtes, Karen propose à son mari d'emmener avec eux, Pete et Lindsey, et tous les quatre partent ensemble pour le chalet. Au début, Adam fait preuve d'une certaine froideur envers Pete, rapidement dissipée lorsque celui-ci prend activement sa défense dans une rixe. Puis arrive Kasey, la fille des Evans qui juge sévèrement ses parents. Pete et Lindsey sont écartés lors de cette explication familiale. Mais Lindsey est vexée et retourne chez son père, n'étant pas étonnée de voir Adam revenir presque aussitôt la chercher. Le père de Lindsey, Steve, est stupéfait devant la différence d'âge, mais sa fille lui fait remarquer le nombre de ses maîtresses autant jeunes. Steve retourne avec eux au chalet, et devient de plus en plus interloqué. Paul, le petit ami de Kasey, arrive pour venir la chercher. Son attitude prétentieuse et accablante crée la zizanie, et une chicane éclate mais Pete réagit fortement et part. Plus tard, Steve se retrouve seul avec Karen qui

l'impressionne, et le lendemain, pendant qu'Adam et Lindsey font du ski, Karen et Steve sortent ensemble au restaurant. Elle laisse une note, et Adam veut les rejoindre. Sur les lieux, il décide de ne pas s'imposer, et Lindsey lui annonce leur rupture. Adam se retrouve seul dans la lumière du lampadaire et, même si elle le voit, Karen décide de jouir de sa nouvelle rencontre.

Étant donné la présence de deux personnages de nouveaux hommes qui représentent bien la typologie discutée au deuxième chapitre, j'ai considéré A Change of Seasons comme un film valable pour mon analyse. Pendant toute la durée de celui-ci, Adam se comporte comme un homme traditionnel. Selon le développement du scénario, il se met à réfléchir, et les dernières séquences donnent l'impression d'un nouvel homme en transition, peut-être même qui abandonne ses privilèges patriarcaux de supériorité masculine. L'autre personnage de nouvel homme est Pete qui montre une conscience de la société contemporaine, en référant aux désastres écologiques, à sa condition masculine, puisqu'il cherche à se départir de ses réflexes de violence, et à la condition féminine compte tenu son comportement et ses attitudes vis-à-vis Karen.

A première vue, A Change of Seasons paraît comme le rêve américain relié à une utopie sexuelle. A l'observation, il est surprenant de voir comment les personnages centraux sont réalistes au niveau de leur développement.

Un couple traditionnel est formé de Karen, dépendante parce qu'elle n'a pas sa propre clé, et Adam, ayant un statut de professeur. Karen sent une anomalie chez Adam, étant sensible au langage non verbal de son mari avec lequel elle vit depuis vingt-cinq ans. Devant l'infidélité d'Adam, Karen réagit de façon stéréotypée et émotive. Réciproquement, Adam est mal à l'aise, sans être vraiment conscient de sa propre émotivité.

Le personnage d'Adam adopte la "nouvelle psychologie" masculine, se permettant une relation amoureuse avec Lindsey, et l'affirmant publiquement. Il se libère ainsi de la monotonie de son rôle traditionnel de pourvoyeur. Il prétend ne se priver d'aucun des privilèges qui lui sont accordés en tant qu'homme, entre autres, la possession de sa femme Karen. Adam est certain qu'il a raison d'expérimenter ses désirs compte tenu du contexte libertaire de la sexualité au début des années 80, mais les relations extra-maritales de sa femme le portent à pleurer. Adam veut être libre mais n'accepte pas la liberté de Karen, agissant ainsi de façon conventionnelle. De la même façon, il est autoritaire et vieux jeu avec Lindsey à qui il impose son point de vue et ses goûts, décidant des fantaisies et des limites de leur relation. Adam n'est pas à l'écoute de sa jeune amante ni de son épouse.

Un autre couple est formé de Karen et de Pete, où celle-ci fait le saut de l'émancipation, prouvant sa force de caractère. Le jeu de comédie de son personnage montre de

façon évidente une tension dans la poursuite de son choix. Karen se découvre enfin en tant que personne, et cette révélation l'encourage à s'épanouir davantage, à un tel point qu'elle choisit à la fin du film de privilégier son propre bien-être plutôt que celui d'autrui. Karen et Pete s'amuse beaucoup ensemble.

Pete n'est pas présenté comme un héros, plutôt comme un marginal itinérant, malgré que la caméra le présente dans un angle qui l'élève. Son camion est son habitat, orné de verrières qui symbolisent la nature. Il est confiant vis-à-vis les autres, ne verrouillant pas les portes de son véhicule, et s'attend à une attitude réciproque, c'est-à-dire qu'il frappe, entre et fait comme chez lui. Il est détaché des biens matériels, par exemple, acceptant sans rechigner de ne pas être payé ou prêtant facilement son camion qui est tout son avoir, sans condition. Il a une approche spirituelle devant la vie : il dit "un jour à la fois dans la paix et dans l'harmonie". Pete est montré comme un être sensible et intégré à son environnement, de sorte qu'il peut prendre un oiseau dans sa main et le caresser. Il semble à l'aise dans son corps et avec les autres, ne s'imposant pas; il comprend la situation dans laquelle il se retrouve, même sans explication. C'est un homme conscient de sa socialisation, et qui tente de s'en libérer. La représentation de ce nouvel homme est réaliste, le montrant vulnérable devant la puissance des modèles patriarcaux. Par exemple, lorsqu'il est impliqué dans

une bataille par l'entremise d'Adam, Pete commence par ne pas vouloir se battre mais toute sa violence contenue se déchaîne d'un seul coup et devient brutal; il manifeste ensuite son regret. Quand survient une autre situation de domination, il part pour signifier son désaccord.

Il est un important catalyseur dans le déroulement narratif. Le sommet du suspense est atteint et dépassé avec le départ de Pete et l'entrée en scène de Steve qui s'intéresse aussi à Karen, faisant réfléchir Adam, au point de le rendre totalement songeur et même de lui faire oublier Lindsey.

Même si le scénario reconnaît le droit à Lindsey d'exprimer son désir sexuel, une difficulté majeure demeure avec ce film parce qu'il exhibe la nudité féminine dans plus de quatre séquences, de sorte que la femme est encore traitée comme un objet sexuel, pour Adam et pour le public récepteur. Par exemple, le corps de Bo Derek est offert au début du film comme un long bonbon reluisant entrant et sortant de l'eau, faisant référence à la pénétration phallique, dans une séquence tournée au ralenti pour accentuer l'effet et la durée voyeuristique.

La séquence choisie pour soutenir mon exposé d'Adam est à la fin du film lorsqu'après avoir entré dans le restaurant, il décide de ne pas intervenir dans le tête à tête entre Karen et Steve, acceptant peut-être la liberté de Karen. Il ressort du restaurant en contournant Lindsey sans la voir

parce qu'il est enfoui dans ses songeries. A l'extérieur, tout son corps demeure tourné vers le restaurant, tournant le dos à Lindsey, pour ensuite prendre appui sur l'auto et regarder dans le vague. Son corps demeure détourné de Lindsey jusqu'à ce que celle-ci lui parle de leur rupture. Elle part brusquement en auto, et il se retrouve seul, illuminé par la lumière du réverbère l'éclairant dans la nuit qui l'entoure. A partir de ce moment, la composition des images est une mise en scène qui signifie sa nouvelle solitude. Adam est triste, entouré de neige blanche dans la nuit noire, semblant désespéré après avoir expérimenté la "nouvelle psychologie" masculine. La nuit qui l'entoure est là où il se trouve, éclairé par la lumière d'un lampadaire pour reprendre son chemin, et ne pas s'égarer à nouveau.

Son comportement suggère qu'il est en période de réflexion, étant donné le fait qu'il n'a pas affiché, dans le restaurant, son "titre" traditionnel de propriété, en tant que mari conventionnel. La fin ouverte donne le choix à chacun-e du public d'interpréter à sa guise l'avenir de ce nouvel homme. Mon point de vue est qu'Adam a compris qu'il n'a rien à gagner dans la subjugation des femmes.

La séquence choisie représentant le personnage du nouvel homme Pete est celle où, après avoir fait connaissance avec Karen et ayant séjourné au lit avec elle, il reconnaît une préoccupation dans le silence de sa compagne. Dans un plan qui dure près de deux minutes sans montage, la caméra les

voit de face, en plan moyen. Karen et Pete sont présentés de façon semblable, les deux étant habillé-e-s avec un vêtement semblable, étendu-e-s l'une à côté de l'autre à travers le lit et dans la même position. Il l'observe pendant qu'elle est absorbée dans ses pensées, et essaie de l'éloigner de son problème en la massant énergiquement. Etant tendue, elle réagit comme s'il la chatouillait, et rit pour un rien. Il décide de jouer un jeu, celui de la confiance en l'autre. Il tire doucement et fermement sur elle afin qu'elle s'assoit face à lui; la composition de l'image persiste dans le renforcement de l'impression d'égalité ou de la ressemblance. Ils sont maintenant vu-e-s de profil, assis-e face à face. Il appuie légèrement sa main de façon intime sur le genou de Karen. Il insiste, tout en étant ferme et patient, pour qu'elle joue selon les règles. Son toucher est respectueux. Elle doit lever les bras le plus haut possible, et laisser glisser ses mains le plus près possible de son corps sans bouger, sans avoir peur. Après plusieurs moments de rigolade, Karen réussit à se détendre, et veut faire de même avec Pete qui accepte de bonne grâce. Il est très sérieux, donnant l'impression d'intériorité, présent même dans le silence entre les êtres, capable d'être près d'une femme dans un lit sans nécessairement penser à la sexualité. Quand il voit Karen préoccupée, il tente de lui changer les idées par la détente du jeu, étant capable de sentir et d'aider sans qu'on

lui demande, prêt à partager, donner et recevoir de façon gratuite.

Adam est l'image d'un nouvel homme pris par les contradictions inhérentes à la "nouvelle psychologie" et à la condition masculine. Il est un capitaliste idéal, ayant réussi socialement, mais se retrouvant seul et non pas à cause d'une virilité manquante. L'image de Pete est celle qui se rapproche le plus des revendications féministes sur l'hétérosexualité égalitaire. Pete est capable d'intégrer Karen dans ses travaux de menuiserie, et il fait la cuisine pendant qu'elle se repose. De façon coopérative, il répare gratuitement les objets. Il accepte humblement de ne pas être mêlé à tout ce qui concerne Karen, la respectant dans son intégrité en tant que personne, et ne la voyant pas comme un objet sexuel.

Peu d'écritures ont été publiées sur ce film. Les critiques ont reçu A Change of Seasons comme un avertissement pour le chauvinisme mâle tout en remarquant la subtilité voyeuristique du début où Bo Derek est montrée nue, rentrant et sortant de l'eau (Monthly Film Bulletin; XLVIII/569, juin 1981). Une critique a considéré cette démonstration des rapports hommes-femmes comme arriérée par rapport au progrès remporté dans les luttes féministes (Variety; New York, 24 décembre 1980). Un autre critique confirme Karen comme personnage central du film, considérant que le sujet principal est la satisfaction émotionnelle de cette femme (Vincent

Canby; New York Times, 19 décembre 1980). Un critique apprécie la fin, malgré ses commentaires peu flatteurs pour le reste du film (Bruce Bailey; The Gazette, 22 décembre 1980). Une critique interprète A Change of Seasons comme étant un exposé sur le vieillissement (Francine Laurendeau; Le Devoir, 3 janvier 1981).

En général, les critiques ne s'entendent pas sur A Change of Seasons, chacun-e ayant son point de vue personnel. La réception est intéressante, démontrant un imaginaire au travail, même si les nouveaux personnages masculins ne sont pas remarqués directement. La représentation non conventionnelle des personnages a cependant été appréciée; on remarque la nécessité de l'autonomie des sexes qui est parfois douloureuse. Ce même article observe l'absence évidente de moralisation puisque ce sont des personnes ayant des problèmes et des préjugés, et qui tentent de les analyser et d'éliminer l'angoisse qui les accompagnent (Jay Scott; The Globe and Mail, 20 décembre 1980).

La conceptualisation de ces nouveaux archétypes masculins me semble réussie, malgré l'absence majeure de commentaires critiques à leur égard. Mon point de vue est entretenu par le contraste entre les deux personnages de nouveaux hommes et par leur représentation réaliste. Pete tente d'échapper à sa condition masculine et réussit sporadiquement, et Adam fait l'effort de réfléchir au point de choisir la solitude pour laisser la liberté à Karen.

Cette imagerie non traditionnelle a peut-être été outrepassée compte tenu de l'inhabituel du rôle principal tenu par une femme, et aussi à cause de la technique hollywoodienne transparente qui diminue l'effort de réflexion du récepteur.

4.2.4. Pierrot, Larose et la Luce est un film québécois, réalisé en 1982, par Claude Gagnon. Il s'agit d'une comédie de mœurs qui se veut typiquement québécoise. Le réalisateur, Claude Gagnon, reconnaît avoir voulu reproduire une certaine réalité culturelle d'ici, référant à la bière et au tabac qui accompagnent presque chaque scène, ainsi qu'à l'improvisation des dialogues à partir d'une idée. Ce cinéaste a demeuré au Japon pendant neuf ans et a produit, avec son épouse Yuri Yoshimura-Gagnon, quatre courts et un long métrages avant de revenir s'installer au Québec. Pierrot, Larose et la Luce est son premier film réalisé après son retour et qui a été tourné avec un minuscule budget de production.

Ce film décrit un rapport à trois impliquant deux hommes et une femme. Jacques Larose est un secrétaire d'ambassade qui revient s'installer au Québec suite à un héritage; il revoit son vieil ami Pierrot qui est devenu alcoolique. Il décide de l'aider et, comme il a besoin de main-d'œuvre pour rénover la vieille maison de campagne dont il a hérité, Larose lui demande de l'aider. Pierrot accepte et décide d'amener avec lui, sa copine Luce. Larose est

contrarié par cette présence non choisie, en plus de ne pas apprécier les allusions intimistes des deux autres. Mais Luce a bon caractère tandis que Pierrot travaille toujours en buvant de la bière. Au bout de quelques jours, le trio décide de sortir ensemble, surtout que Larose et Luce commencent à avoir une bonne communication, ce qui encourage Pierrot à "offrir" sa compagne à Larose, mais cet incident se termine par le départ précipité de Larose et de Luce, pendant que Pierrot continue sa saoulerie. Sur le chemin du retour, Luce demande à Larose de ne pas en vouloir à Pierrot et de le reprendre sur le chantier, lui disant que c'est important pour lui, étant donné qu'il est oisif depuis plusieurs années. Après avoir laissé Luce à la maison, Larose retourne en ville pour retrouver Pierrot qui n'est plus au bar. Larose circule lentement dans les rues, et fait monter une femme qui l'invite chez elle. Le lendemain, le travail sur le chantier reprend avec énergie. Pierrot est revenu de bonne humeur, et une complicité s'est établie entre Larose et Luce. Cette dernière découvre un secret d'amour que Larose a vécu dans son passé avec une Mexicaine. Pierrot réagit à ce rapprochement amical entre les deux autres en disparaissant pendant plusieurs jours, mais Luce le remplace dans les travaux de rénovation. Quand le trio se reforme, Luce propose un voyage au Mexique après la fin des travaux, mais une dispute entre les amoureux éloigne Luce de la maison. Le soir, les deux hommes vont au bar "topless", et Larose a une rencontre

intime avec une danseuse. Rendus à la maison, Pierrot est curieux, et s'informe des habitudes sexuelles de Larose qui lui explique sa position vis-à-vis la sexualité masculine. Le lendemain, Pierrot tire sur des bouteilles pleines de bière, expliquant à Larose qu'il a appris de nouvelles choses grâce à lui. Le travail se termine dans une atmosphère de calme où l'alcoolisme de Pierrot est remplacé par sa bonne volonté. Il retourne chercher Luce, et le trio part pour le Mexique. Au retour, ils et elle réalisent un autre projet, c'est-à-dire l'ouverture d'un restaurant décoré à la mexicaine.

Pierrot, Larose et la Luce traite de l'amitié entre hommes, et représente deux nouveaux hommes étant donné que Larose et Pierrot réfléchissent sur leur condition masculine. Ils se transforment, examinant ensemble les stéréotypes masculins, devenant ainsi un peu conscients de leur propre aliénation. Pierrot, Larose et la Luce a été choisi parce que ce film est parmi les premiers films québécois à exposer explicitement cette nouvelle recherche.

Ce film a des aspects positifs, entre autres, il montre que l'alcoolisme dérange la perception tout en empêchant la communication, ce qui est doublement souligné par la facilité d'expression de Larose qui boit sobriement. Cette habitude trouble fait aussi partie de la pathologie des rôles masculins traditionnels selon le sexe. Larose montre une conscience domestique en rangeant après Pierrot. Le sujet autour duquel la narration est élaborée, c'est-à-dire la rénovation de la

de la maison et qui est vérifiable par les photos prises avant et après, agit aussi comme une métaphore de la nécessité de l'innovation masculine.

Pierrot, Larose et la Luce veut sincèrement exposer la réalité, sans vraiment trop fouiller les valeurs de base, et le message apparaît ambigu, car il utilise des codes conventionnels. C'est un film avec des failles et qui est contradictoire.

La violence de Pierrot est montrée comme étant issue de l'alcoolisme de sorte que la violence sociale installée globalement dans la culture n'est pas remise en question. Il aurait été plus efficace de développer le personnage masculin pour montrer les causes psychologiques de son aliénation. Malgré la volonté de critiquer l'alcoolisme, des séquences sont nombreuses où ce n'est pas Pierrot qui boit la bière ou le vin; ce qui rend l'intention floue. L'image symbolique du tir de bouteilles pleines est un choix maladroit parce que l'arme à feu est habituellement associée à la puissance phallique, bien que cette séquence soit descriptive de la conséquence destructrice de la violence. La mise-en-scène fait état d'une faible conscience écologiste compte tenu de la grande quantité de verre brisé que certains personnages abandonnent dans la nature.

L'image des femmes est rendue de façon traditionnelle, étant associée à la sexualité masculine. L'on pense à la séquence de deux minutes dans le bar "topless" où le

récepteur filmique voit les ébats corporels de danseuses, mises en scène pour attirer la clientèle masculine, qui ne questionne aucunement le voyeurisme ou la sexualité des hommes. La composition de l'image cadre Larose et Pierrot en train de regarder le spectacle, rendant le public voyeur.

Celui-ci examine ces hommes, dominateurs dans leur regard et absorbés dans leur plaisir. Le pouvoir voyeuristique du récepteur est doublé parce qu'il peut voir simultanément l'image de la danseuse réfléchie dans le miroir derrière eux, et en triple, parce que le récepteur observe Pierrot qui regarde Larose jouir de la vue. Une autre séquence référant au voyeurisme est celle où Larose veut utiliser la toilette, et comme la porte est ouverte, y pénètre pour trouver Luce dans son bain. Seul Larose la voit ainsi puisque la caméra ne pénètre pas dans cette pièce. Il demande à Pierrot d'avertir Luce de fermer sa porte. La conclusion évidente est que le voyeurisme est seulement correct dans certaines occasions. Une équation qui est ambivalente dans une critique de la sexualité masculine.

Luce est la femme idéale, étant tolérante, douce, belle, et aimante, préoccupée par le bien-être de son amoureux, s'occupant par la lecture, tout en étant une curieuse accomplie. Son personnage féminin est ainsi stéréotypé. Par contre, elle est rarement montrée en train d'exécuter des tâches considérées féminines, sauf pour la préparation d'un déjeuner. Elle participe à la construction, maniant les

outils électriques. Cette contradiction dans le personnage peut avoir été conçue de cette façon afin d'appuyer le développement du scénario, surtout basé sur les rôles masculins par rapport aux femmes. Le texte se concentre sur la relation entre Pierrot et Larose, où Luce est secondaire mais où elle devient un élément important dans le dénouement du film, parce que son rôle d'objet sexuel est textuellement dénoncé.

Ce film propose deux nouveaux hommes qui se ressemblent tout en étant très différents; ils ne se préoccupent pas des tâches domestiques, ni de la condition féminine. (Malgré que le féminisme soit interpellé, Luce a rencontré une Mexicaine qui discute des femmes de son pays, ce qui lui fait penser au féminisme en utilisant ces termes "comique et drôle".)

Larose est calme, cultivé et, au premier abord, il ne semble pas vulnérable, travaillant tout en étant à l'aise financièrement. Il est un homme engagé dans ses amitiés, semblant être équilibré et capable d'exprimer clairement ses besoins et ses opinions, sans toutefois parler beaucoup. Pierrot est sauvage, avec une sensibilité qu'il endort avec l'alcool, adoptant les stéréotypes masculins traditionnels. Entre autres, Luce est sa possession; ce qui lui permet de l'offrir comme un objet. Mal dans sa peau, il disparaît ou exige la tranquillité, et sa collaboration est relative à son humeur. Son comportement demeure ainsi pour une grande partie du film jusqu'à ce qu'il ait suffisamment confiance en Larose

pour s'ouvrir à de nouvelles idées. Ces personnages sont fabriqués afin d'établir une relation contrastante.

Les séquences choisies pour examiner le comportement de ces nouveaux hommes sont celle où Larose est debout, regardant le cadre de la porte pour ensuite s'y appuyer, en parlant de sa condition masculine à Pierrot assis sur le bord de son lit, et celle du lendemain matin, où Pierrot tire sur les bouteilles pleines de bière.

Dans la première séquence, Larose parle lentement, laissant voir des émotions sur son visage. Il reste là sans avancer, ni reculer, pendant toute la durée de son monologue comme s'il était incapable d'agir, comme s'il était coincé dans les stéréotypes qui influencent les comportements traditionnels. Larose communique à Pierrot ses réflexions sur sa condition masculine. Il parle de la valorisation de certaines caractéristiques masculines, comme la beauté, la grandeur, la force, la couleur des cheveux ou des yeux, qui consacrent le succès des hommes tout en leur donnant le privilège de mépriser et d'humilier tous les autres y compris ses ami-e-s. Il est amer au sujet de sa propre apparence car il ne correspond pas à l'homme viril type, étant petit et corpulent. Il avoue avoir toujours eu recours à des prostituées pour satisfaire sa sexualité. Larose décide que le rapport financier à des fins sexuelles entre lui et une prostituée est plus égalitaire que le comportement de Pierrot qui "offre et détruit sa blonde". Il demande pourquoi il y a une différence entre être

beau et être laid. Il ne trouve pas de réponse à sa question, éteint la lumière et va se coucher.

Larose est un nouvel homme parce qu'il est capable de s'ouvrir émotionnellement, de partager son questionnement avec sincérité. Son habileté à communiquer ainsi que sa capacité d'introspection sont des caractéristiques inhérentes à la prise de conscience de la condition masculine.

La deuxième séquence se situe à l'extérieur de la maison, le lendemain matin. Larose sort, une tasse à la main, pour rejoindre Pierrot qui décharge son fusil sur des bouteilles pleines de bière, les faisant éclater sans exception aucune, puis les remplaçant par d'autres. En même temps, il parle avec Larose qui l'écoute attentivement. Pierrot lui communique sa compréhension d'éléments nouveaux issus de leur échange de la veille. On peut voir dans le suivi de ces deux séquences comment les hommes ont besoin de se parler de leur propre condition.

Pierrot est suffisamment motivé pour questionner son habitude de bière. Lorsqu'il visite Luce, Pierrot s'habille d'une façon plus recherchée et il lui apporte un cactus, peut-être parce que cette plante n'a pas beaucoup besoin d'être arrosé. Il devient même capable d'imaginer un projet qu'il propose à Larose.

Ce sont de nouveaux hommes qui se penchent sur leur condition masculine et qui sont prêts à se questionner, voulant transformer leurs rapports aux femmes et au monde.

Larose et Pierrot développent une nouvelle sensibilité, en même temps qu'ils optent pour la réussite sociale, en devenant propriétaires de restaurant. Etant donné le microcosme du scénario et la fin du film, où le trio semble à parties égales dans le restaurant, il est difficile de déclarer que ces nouveaux hommes ne veulent pas transformer la situation économique des femmes, même si la restauration est un domaine neutre, au niveau du choix politique.

Malgré le peu d'articles écrits sur ce film, les critiques sont généralement élogieuses vis-à-vis Pierrot, Larose et la Luce. Une critique valorise son thème, c'est-à-dire la guérison des blessures émotionnelles et la reconstruction des vies (Anne Reiter; Cinema Canada, novembre et décembre 1982). Ce film est perçu comme une mise en situation de deux personnages qui ne savent plus pour quoi vivre, faisant référence à une nouvelle génération d'adultes québécois, différente et angoissée (Serge Dussault; La Presse). Un critique dénonce le lien homosexuel, pas l'homosexualité, qui n'est pas vécu comme un drame mais qui est toujours annoncé, et qui n'éclate jamais. Ce même article observe que cette amitié entre deux hommes, avec ses hauts et ses bas, est perturbée par la présence d'une femme (André Roy; Spirale, décembre 1982). On remarque la représentation non traditionnelle de Larose et de Pierrot, dépeints comme des anti-héros (Louis-Guy Lemieux; Le Soleil, 23 janvier 1983). Un autre critique voit Pierrot,

Larose et la Luce comme du théâtre filmé qui, selon l'auteur de l'article, fait régresser le cinéma québécois (Yves Rousseau; L'Appel, 25 janvier 1983).

Il est intéressant de reconnaître une multiplicité d'interprétations avec un dénominateur commun, une relation d'amitié entre homme, mais qui ne discutent pas vraiment de ce rapport amical. Sauf pour un article qui remarque l'échange réel entre Pierrot et Larose, rappelant à l'auteur, les groupes de condition masculine où la femme est toujours le sujet des discussions. Ce critique observe la difficulté des hommes à se voir en tant qu'entité (René Lavoie; Sortie, janvier 1983).

La justesse de ce dernier commentaire donne du poids à mon analyse. Par ailleurs, mes autres considérations et critiques ne sont pas rapportées dans les écritures publiées, ce qui démontre une conscience sociale peu développée chez les critiques québécois au début des années 80, surtout en rapport avec la représentation des rôles stéréotypés selon le sexe, et avec la nouvelle recherche sur la condition masculine. Ce film est néanmoins précurseur et pertinent à l'actualité compte tenu de l'émergence contemporaine d'un discours intellectuel public concernant les nouveaux hommes. (Trois conférences ont été données sur ce sujet, en 1986 et 1987, par le Cercle Jung de Montréal.)

4.2.5. Local Hero est un film britannique, réalisé en 1982, par Bill Forsyth. C'est une comédie avec un humour subtilement installé dans le scénario. Ce film de fiction est le troisième du cinéaste Bill Forsyth, qui était auparavant un réalisateur de documentaires. C'est peut-être une des raisons pour laquelle ce film a été tourné sur des lieux où des avions d'essais survolent vraiment, et sans cesse, la côte écossaise, insérant ainsi des images directes dans Local Hero (Quentin Falk; Screen International, juillet 1982). Selon Bill Forsyth, c'est un film sur la solitude, sur l'impossibilité d'avoir un sentiment de communion véritable à cause du repli de chacun-e sur son individualité, où la communication est essayée mais pas toujours réussie. C'est la permanence d'un lieu, opposée à la vie des gens qui passent (entretien rapporté par Henry Welsh & Bernard Nave). Le sujet principal de ce film est le développement de la recherche et de l'exploitation pétrolière en Mer du Nord. Local Hero est un film rituel, c'est-à-dire un film de passage vécu par le personnage Mac qui est entraîné à reconnaître un quotidien écologiste.

La première séquence est un film publicitaire pour la compagnie Knox, une gigantesque société pétrochimique du Texas terriblement technocratisée et éprise au gain. Elle est cependant dirigée par un curieux patron, davantage préoccupé d'astrophysique que du développement de sa société. Cette dernière prévoit l'installation d'un complexe pétrolier dans

le village de Ferness, en Ecosse, et mandate MacIntyre (choisi parce que son nom est écossais alors qu'il est en réalité un fils d'immigré juif polonais), un cadre de choc, pour effectuer le marché. Mac est un homme de la ville surtout préoccupé par la compagnie de femmes et le luxe de sa Porsche. Le grand patron le charge de scruter le ciel de Ferness pour lui communiquer, sur-le-champ, les phénomènes observés. En Ecosse, il voyage avec un camarade de travail, nommé Danny. Ils visitent la succursale écossaise où ils rencontrent Marina, une belle jeune femme très à l'aise dans l'eau. En route pour le village, ils sont arrêtés par la brume et recueillent un lapin blessé. Rendus au petit matin, ils sont reçus par Gordon Urquhart, un personnage déconcertant qui cumule plusieurs fonctions. Celui-ci semble prendre un énorme plaisir à vivre amoureusement avec sa compagne, et à remplir toutes les fonctions nécessaires par ces multiples rôles : cuisinier, hôtelier, barman, comptable agréé, organisateur communautaire. Le jeune Américain est accueilli en héros, et se laisse littéralement happer par la communauté, désireuse de l'amadouer pour faire monter leurs bénéfices. Le seul téléphone du village est dans une cabine téléphonique sur la jetée et, chaque fois, Mac doit prévoir une quantité énorme de monnaie pour rejoindre sa compagnie. Il en vient, à la longue, à négliger sa tenue impeccable; il ramasse des coquillages, explore les cieux, participe à la fête locale. Pendant ce temps, Danny a retrouvé Marina qui sort

régulièrement de la baie en tenue de plongée sous-marine. Elle n'est pas au courant des vraies affaires qui occupent les représentants de la Knox, croyant que leur présence à Ferness a un rapport avec la soumission de son propre projet, c'est-à-dire la construction d'un laboratoire de recherches sous-marines. Danny découvre, en lui caressant les pieds, qu'elle a les orteils palmés. Au bout de trois semaines, Mac oublie les intérêts de sa société, et signe un contrat au profit des habitants de Ferness. Ben, un vieil original propriétaire de la plage, est le seul à ne pas vouloir vendre, demeurant sourd aux propositions conjointes d'Urquhart et de MacIntyre. Il suffira d'une aurore boréale exceptionnelle pour faire rappliquer le milliardaire américain qui, conquis par ce vieil excentrique aussi amoureux des étoiles, abandonnera son projet industriel pour faire un observatoire et un centre de recherches océanographiques.

Ce film a été choisi parce que Local Hero montre un personnage masculin traditionnel qui devient un nouvel homme sous l'influence de valeurs écologistes. Celles-ci ne sont pas véhiculées de façon didactique, sans manifestation ni discours théorique. C'est le scénario finement humoristique qui avance de nouvelles idées, par exemple, de nouveaux rapports humains. Le nouvel homme Mac s'y adapte aisément, et trouve même de la satisfaction dans cette autre façon de vivre.

Local Hero est un film qui montre l'alternative à l'évolution économique en cours qui épuise les ressources naturelles. C'est celui des sept films choisis qui discute textuellement d'écologie, établissant des liens avec les rôles selon le sexe. La ville ou la civilisation est représentée par des autoroutes, des gratte-ciels et des machines distributrices qui sont opposés à la grandeur des paysages où se marient le ciel et la mer. La réalité urbaine qui isole les personnes est dénoncée en parodiant la psychanalyse, devenue vitale pour conserver l'équilibre psychologique. Mac vit à Houston comme un "playboy" ayant adopté la "nouvelle psychologie" masculine. Il utilise le charme pour atteindre ses fins, et quand ceci ne réussit pas, il devient facilement arrogant. Son masque social est celui de confiance en soi; il est un peu imbu de lui-même en même temps qu'il est incapable d'assumer la solitude de son appartement.

Le scénario se déroule de façon narrative et comique, centré sur la métamorphose de Mac. Venu négocier l'achat d'une baie, il essaie son charme sur les gens du village en faisant la conversation, par exemple, en offrant des bonbons, ou en proposant ses idées américaines. Mais l'inverse se produit. Il arrive équipé de gadgets américains qui sont ridiculisés ou finalement oubliés par Mac lui-même, séduit par l'amabilité des villageois-e-s qui sont calmes, détendus-e-s et drôles, et qui se moquent parfois de lui. Au début, il demeure sévère, portant sans cesse son habit même pour aller

à la plage, et prenant grand soin de ses vêtements. Au fur et à mesure du séjour, il se décontracte et commence à jouer, lançant des pierres à l'eau, à remarquer la nature, à s'intéresser à autrui. Il s'habille de façon moins sévère, se déchausse pour ramasser des coquillages. Il commence à trouver la vitesse stressante, et va même à la fête du village sans cravate. Vers la fin du film, Mac propose à Urquhart d'échanger sa vie contre la sienne.

Certains éléments soutiennent les nouvelles valeurs sociales prônées dans Local Hero. Un ecclésiastique de race noire et à fort accent écossais est celui qui dirige la liturgie locale, ce qui montre l'ouverture des mœurs, et la capacité de s'adapter aux changements. L'excentrique de la plage a une approche spirituelle de la vie en même temps qu'il est ferme dans le respect de lui-même. L'arrivée d'un Russe soulève le débat contemporain sur les relations soviétiques et américaines. Victor est très grand, dépassant Mac d'une tête. Il est représenté de façon sympathique, joyeux, romantique et passionné. Il fait des affaires avec confiance. Mac en revanche est méfiant et manipulateur, pour finalement s'abandonner et devenir amical sous l'effet de l'alcool. Une relation d'échange est proposée par Victor qui est acceptée par Mac, suggérant la possibilité de rapports internationaux viables, sans limite géographique ou idéologique. Les scientifiques préoccupés de la raffinerie sont montrés comme des enfants qui s'amusent avec des jouets. Marina est

simultanément une femme écologiste intéressée à la flore et à la faune aquatique, et un être en mutation. Le dénouement est l'abandon du projet initial qui est destructeur de l'environnement, en faveur d'un institut de recherches et d'études, c'est-à-dire une sorte d'observatoire équipé de télescopes radios et optiques, combiné à un laboratoire marin. La nouvelle entreprise va se servir du ciel et de la mer pour développer les connaissances. L'industriel Harper abandonne son paradis situé au sommet de son édifice urbain pour s'installer au village. C'est Danny, le personnage qui souligne au maximum le genre comique, étant peu déluré et se comportant de façon exagérée ou saugrenue, qui va rester au village pour la compagnie Knox.

Dans ce film, les femmes sont des personnages secondaires, tout en étant montrées comme possédant des connaissances et regardant les hommes avec maturité et tolérance, sauf pour la jeune fille punk représentée dans des contextes peu flatteurs pour elle. Elle harçèle et contraint Danny à danser avec elle; son image est plus d'une fois en parallèle avec un bébé dans une poussette, et l'idée de paternité collective est émise par les gens du village. Une séquence propose la possibilité d'hommes responsables des enfants, mais cette idée est véhiculée de façon ambiguë. Par exemple, le pêcheur marche rapidement sur la grève, en tirant la poussette à reculons, et ne porte pas attention au petit qui pleure sans arrêt. La représentation de la négociation entre le riche

industriel et le vieil excentrique ne change rien au rapport de force traditionnel puisque l'un et l'autre fonctionnent à partir d'un pouvoir déjà acquis. C'est un film léger qui veut discuter de sujets sérieux, mais avec un résultat équivoque, malgré sa fin ouverte : après le retour de Mac à Houston, étant nostalgique, il tente de rétablir le contact avec le village en téléphonant sur la ~~j~~etée déserte.

Le nouvel homme dans Local Hero est MacIntyre. Le film expose la transformation de cet homme urbain et informatisé en homme naturel bien que les valeurs écologistes demeurent extérieures à lui, servant surtout à l'influencer indirectement. Mac est déjà sensible sans l'avoir reconnu, par exemple, en décidant de garder le lapin blessé auquel il s'attache émotivement. A la toute fin, ayant goûté à la grandeur de l'environnement et à la chaleur des rapports humains, il est prêt à échanger sa réussite sociale conventionnelle pour la vie simple dans ce village écossais.

Les images choisies pour illustrer le changement de Mac en nouvel homme sont celles lors de la fête locale, où Mac a enlevé son veston, se retrouvant en chandail de laine. Face à la caméra, il est assis en tailleur sur la table de ping-pong, et adossé contre le mur, un verre entre les mains. Sa tête est légèrement appuyée contre la paroi derrière lui, et son regard est fixe et vague. A l'autre bout de la table, Victor le Russe est aussi vu de face, assis sur une chaise, et un verre à ~~la~~ main. Celui-ci parle gaiement à Mac qui est

silencieux et sérieux et qui l'ignore, mais enfin, il ferme les yeux et hoche la tête. Victor accentue son geste de communication en se penchant sur la table en direction de Mac. Celui-ci tourne la tête et le regarde véritablement. L'un et l'autre sont en interaction visuelle. Mac regarde de nouveau devant lui, puis s'esclaffe un peu, pour enfin sourire de façon détendue à cause des propos rieurs du Russe qui lui aussi sourit. Finalement, ils boivent en même temps, en riant tous les deux. Cette courte séquence laisse voir la capacité d'adaptation de Mac au changement, et son ouverture à de nouvelles situations. Il lui est possible de rencontrer les gens sans préjugés, entre autres, ceux habituellement nourris par les Américains vis-à-vis les Russes. Une autre séquence suggère leur amitié naissante, puisqu'ils sont assis côte-à-côte sur la jetée, les jambes pendantes au-dessus de la mer.

Les critiques ont été éloquentes pour Local Hero. Un article le voit comme une référence au choc des cultures (Le Matin de Paris). Ce film est reconnu comme un exemple qui légitime la nécessité d'un choix définitivement rapporté à la nature, à sa sauvegarde ou à sa destruction. On saisit la préoccupation écologiste, c'est-à-dire un mode de relations aux choses et aux autres qui correspond à un choix de société (Vincent Amiel). On perçoit Ferness comme étant un village enchanté où quelque chose de magique arrive sans explication (Janet Maslin; New York Time, 17 février 1983). On reconnaît

— la représentation non conventionnelle du personnage central qui perd de plus en plus son contrôle, pour devenir un anti-héros (Jay Scott; Globe and Mail, 1er mars 1983). Un critique remarque que le débat écologiste demeure en suspens à la fin du film, puisque Local Hero ne discute pas vraiment de la problématique, sauf pour faire état du pouvoir des multinationales (Nick Roddick; publication non identifiée). On apprécie l'utilisation de l'humour dans le traitement de ce sujet (Franco Nuovo; publication non identifiée).

Les références à l'écologie ont été facilement reconnues par les critiques. Un article souligne que les personnages ne répondent pas de façon conventionnelle aux stimuli traditionnels, remarquant aussi qu'on ne s'attarde pas aux raisons de ce changement (Vincent Catby; New York Time, 6 mars 1983).

Le nouvel homme n'est pas directement identifié, peut-être à cause du genre comique qui ne développe pas le personnage psychologique. De ce fait, la réception de Local Hero ne peut pas vraiment faire réfléchir sur le choix personnel que chacun-e devrait faire pour un avenir universel possible. Comme Mac n'a pas de profondeur psychologique, il est ardu d'évaluer son orientation en tant que nouvel homme, malgré son expérience écologiste à Ferness. Il n'est pas évident que Mac, de retour à Houston, ne se réadapte aussi facilement à ses anciennes habitudes stéréotypées et dominatrices, reprenant les concepts de la "nouvelle psychologie" masculine.

4.2.6. Suburbia est un film américain, réalisé en 1983, par Penelope Spheeris. Il s'agit d'un mélodrame social qui s'adresse particulièrement à la sous-culture créée par la jeunesse occidentale contemporaine. La réalisatrice, Penelope Spheeris, a créé sa propre compagnie de production pour faire des films de promotion "rock", avant même l'ère des "vidéo-clips". A trente ans, elle était déjà riche et compétente dans ce domaine après avoir obtenu, en 1975, son diplôme de maîtrise en cinéma à UCLA, lesquelles études, elle a payées en travaillant comme "cocktail waitress" au Pink Pussy Cat, un bar de strip-tease sur Santa Monica boulevard. Son enfance a été particulière, étant donné que son père était propriétaire d'un cirque ambulant et qu'il a été assassiné, et que sa mère alcoolique s'est mariée neuf fois (André Guimond; La Presse). Penelope Spheeris a abandonné la production pour réaliser ses propres scénarios. Suburbia est son premier long métrage, après la réalisation d'un documentaire sur le monde des "punks". Dans Suburbia, les personnages de jeunes doivent trouver leurs propres alternatives à la conjoncture socio-économique désolante, aussi exposée dans le film. Le choix de celui-ci a été motivé par la présence de ces jeunes qui désirent le changement.

Les premières images montrent une jeune fille qui embarque dans une automobile dont les passagers sont une mère et son bébé. Suite à des troubles mécaniques, elles s'arrêtent

sur le bord de l'autoroute pour téléphoner. Dans la noirceur, un chien s'approche et attaque le bébé.

L'histoire reprend avec Evan, un adolescent élevé dans une banlieue par une mère divorcée qui a aussi la garde de son jeune frère Ethan. Ce dernier est très influencé par les émissions de télévision qui représentent des batailles; il conduit sa petite voiture comme un char d'assaut, le fusil en bandoulière. A cause de la tension familiale, Evan se sent impuissant et décide de partir.

Il se rend dans un concert "rock punk" et, sans le savoir, se drogue; Jack le ramasse dans les poubelles. Ce dernier est un "punk" qui n'aime pas son beau-père parce qu'il est policier et, surtout, parce qu'il est de race noire. Il fait partie d'un groupe de jeunes qui habitent une maison remplie de coquerelles et de rats dans une banlieue désaffectée où errent des chiens sauvages. En peu de temps, Evan se met à leur ressembler s'habillant et en se coiffant comme eux; il se marque, au fer rouge, avec les initiales T.R. qui signifient "The Rejected". Les garçons et les filles qui forment le groupe n'ont pas d'autre lieu pour habiter, soit parce que leurs parents se droguent ou sont indifférents, soit parce qu'ils les battent ou les abusent sexuellement. Ces jeunes volent pour manger, et s'amuse au dépens des citoyen-ne-s qui les blâment, sans fondement, pour tous les incidents locaux. Des hommes viennent dans les alentours de leur maison pour tirer, à bout portant, sur les chiens.

Les jeunes s'interposent et, grâce à l'intervention du beau-père de Jack, ne sont pas molestés par les hommes qui prétendent être des justiciers. Ceux-ci sont frustrés pour plusieurs raisons, entre autres, ils viennent d'être mis à pied, et ils sont obligés de vendre leurs biens pour survivre.

En regardant la télévision, Evan apprend que sa mère vient d'être inculpée pour conduite en état d'ivresse et pour avoir blessé trois personnes; il va chercher son frère Ethan pour l'amener vivre avec lui et les T.R. Un soir, les jeunes roulent la tourbe fraîchement déposée sur le terrain d'un bungalow, la transportent dans un centre d'achat pour s'installer confortablement devant la vitrine de Radio Shack. Une dizaine de téléviseurs montrent un documentaire sur les conséquences de la guerre nucléaire. Ce groupe est facilement la cible de la violence d'autres jeunes, et est souvent obligé de se battre. La communauté se rassemble pour discuter des T.R., et les justiciers décident de leur rendre visite dans la nuit. Ils attrapent Sheila, lui déchirent sa chemise dévoilant publiquement ses cicatrices, et avertissent tout le monde de déguerpir. Le lendemain, Sheila est retrouvée morte avec une note de suicide. Les jeunes décident de porter le corps de Sheila à ses parents. Pendant la cérémonie de funérailles, les jeunes sont avertis par le père de quitter la salle; devant ce mépris et aussi parce qu'on les accuse de la mort de Sheila, la bataille éclate.

Les justiciers rassemblés dans un bar "topless" discutent de cette dernière altercation et organisent un assaut pour déloger le groupe de jeunes. Avertis par le beau-père de Jack, les T.R. se préparent à déménager, mais après réflexion et discussion, se disant qu'ailleurs ce sera la même chose, les jeunes décident de rester et de se défendre. Les justiciers rencontrent leur résistance, et subissent un échec; dans leur auto, ils reviennent à toute vitesse pour foncer dans le groupe qui s'écarte, sauf pour Ethan dans sa petite voiture, qui n'a rien vu venir, et qui est culbuté, écrasé dans le pare-brise des justiciers.

La réalisatrice a eu recours à de jeunes "punks" pour jouer dans le film et quelques professionnel-le-s, et les scènes de concert "rock punk" ont été tournées en direct (Julian Petley; Monthly Film Bulletin, LII/618, juillet, 1985). Dans Suburbia, les jeunes sont traités en tant que groupe, sauf pour quelques-uns qui sont les éléments conducteurs du scénario. Le nouveau jeune homme Joe permet de voir le dilemme dans lequel se trouvent les jeunes d'aujourd'hui. Ceux-ci voudraient transformer leur réalité, mais leurs efforts ont peu d'impact, puisqu'ils n'en possèdent pas vraiment les moyens.

Suburbia soulève les contradictions sociales, culturelles et économiques issues du régime patriarcal actuel. Une critique écologiste est évidente, compte tenu des images de pollution noire provenant d'un autobus; des chiens se

Y
nourrissent à partir de déchets abandonnés. Les familles nucléaires sont éclatées; et la mère monoparentale semble incapable d'assumer seule la charge familiale. Le portrait général des jeunes se résume par une sorte d'incompétence devant la vie. Sheila prend soin du bébé, par exemple, dans la séquence d'ouverture, où elle s'occupe du petit en lui remettant le capuchon, mais elle ne sait pas prévenir l'attaque du chien. Les jeunes s'ennuient et leur imaginaire libère des idées de zizanie sociale même si, entre eux, ils et elles s'amuse avec détente. Leur conscience sociale est peu développée; les gars trouvent drôles, par exemple, de se moquer d'un handicapé. La violence leur est aisée, particulièrement pour Skinner qui y canalise ses émotions de douleur lors de la mort de Sheila. Le jeune Ethan devient de plus en plus paranofaque, et recrée des situations de guerre comme un vrai jeu.

Dans Suburbia, les commentaires sur la sexualité, sur tout autre phénomène social, ou sur les rôles selon le sexe, sont volontairement conventionnels étant donné que le scénario affirme et démontre le cul-de-sac de la civilisation occidentale contemporaine. Le mouvement de libération sexuelle transforme les traditions familiales sans nécessairement les améliorer. Par exemple, la mère d'Evan a raison d'être impatiente puisqu'il ne fait pas ce qu'elle lui demande et, bien sûr, elle n'a pas raison de le comparer à son père. La discussion de la monoparentalité est mitigée à cause de

l'importance accordée à l'alcoolisme, bien que ceci soit souvent une mesure compensatoire utilisée dans cette situation. L'autre exemple de libéralisme sexuel contemporain est le couple gai qui sert de parents à Joe. Ce dernier réagit à la visite de Jack et Evan, pensant que c'est son père qui intervient, étant donc habitué à une certaine sorte d'attention parentale. Dans une autre séquence où Joe veut rentrer chez son père, il n'obtient pas de réponse et, par la fenêtre, peut voir le couple nu endormi sur le sol. L'absence de commentaires concluants porte à confusion bien qu'après réflexion l'on se rappelle que Joe était parti avec des bagages et n'était pas attendu. Suburbia expose la nudité féminine de façon voyeuristique dans quatre ou cinq séries d'images tournées dans le bar "t6pless". Beaucoup d'images réfèrent à des clichés conventionnels : les gars boivent de la bière, les filles poussent de petits rires gloussants, et sont friandes de contes de fée. Elles mendient, et donnent l'argent aux gars qui s'en servent à leur guise.

Certaines images sont positives. Le beau-père de Jack l'invite à revenir vivre avec sa mère et lui, lui disant que cela leur ferait plaisir. Joe embrasse tendrement Sheila qui vient de se suicider. Lors des funérailles, l'inceste est dénoncé publiquement. Le père de Sheila est incapable d'assumer la vérité et il attaque Joe, dévoilant lui-même toute sa violence. Les images des jeunes sont réalistes compte tenu de leurs comportements naïfs. Par exemple, les gars signent

leurs méfaits, ou ils véhiculent la philosophie contemporaine de la jeunesse qui est symbolisée par une multitude d'écritures sur leurs murs et sur leurs vêtements : A, "RISE", "stop war", "you know you're dead", "home sweet home", "eat the rich".

Suburbia rappelle l'intolérance et l'incompréhension réciproques entre les générations, malgré que ces jeunes ne refusent pas d'écouter. L'inhabituel dans ce film est la représentation de leur refus de se conformer. Des gros plans saisissent les humeurs et la réflexion des jeunes. Une critique de la drogue est passée en filigrane étant donné que l'habitué est reconnu comme étant une source de problèmes. C'est à cause de ce dernier qu'Evan se ramasse inconscient dans les poubelles, le premier soir de son escapade, et c'est à cause de pilules appartenant au drogué que Sheila se tue. Les gestes des jeunes sont malfaisants vis-à-vis la communauté bien que celle-ci ne cherche pas de véritables solutions. Leur rapport est mutuellement provocateur.

Des techniques sont utilisées dans Suburbia pour encourager une réception émotive; un montage serré et chargé, des images tournées au ralenti où un chien est réellement blessé ou tué. Le tout est imprégné d'une tendance à l'exagération, bien qu'il soit évident que ceci ressemble à la vie de beaucoup de jeunes d'aujourd'hui. La fin est ouverte, et la caméra s'attarde sur des visages de jeunes qui réfléchissent.

Suburbia est un film brutal qui multiplie les références

à l'échec capitaliste. Il y a un peu moins de vingt ans, les banlieues étaient considérées comme le lieu idéal pour élever la famille nucléaire, actuellement de plus en plus rare. Le tournage a vraiment eu lieu dans une banlieue américaine de la vallée de San Fernando qui est maintenant abandonnée (Julian Petley; Monthly Film Bulletin; LII/613, février 1985). L'éclatement familial n'est pas directement identifié comme étant responsable des tourments des jeunes. Suburbia présente des problèmes actuels issus d'une même cause, soit l'aliénation grandissante reliée aux valeurs sociales et culturelles qui soutiennent le système économique et politique en place. C'est un regard de compassion sur la jeune génération bien que décrite sans faire du sentiment sur leur vécu. Les T.R. sont différents, et provoquent la majorité des gens dans le film et, probablement, le récepteur de celui-ci. Ces jeunes sont sexistes, racistes, et homophobes, affichant des photos de femmes nues, méprisant les personnes de race noire et l'homosexualité. Suburbia veut leur donner la possibilité d'être compris en tant qu'êtres humains ayant peu d'espace social. Ils sont présentés comme les catalyseurs de ressentiments profonds accumulés avec les années. La cause de leurs problèmes est surtout économique, et proposée comme un phénomène plus large, par la séquence où les travailleurs congédiés sont obligés de vendre leurs biens pour survivre financièrement. Le présent est vécu de façon opprimante et destructrice, par exemple, le père de Jack est mort au

Vietnam, un T.R. est né avec une moitié de jambe parce que son père a été touché au Vietnam par l'agent orange, la tante de Jack a donné naissance à un bébé n'ayant pas d'oreilles parce qu'elle habitait une maison construite sur un dépotoir de déchets toxiques, et l'eau du robinet est dangereuse à boire. L'avenir est d'autant plus incertain avec l'augmentation du chômage, l'éclatement du tissu urbain, et, comme le montrent les écrans de télévision du centre d'achat, le peu de chances de survivre à une guerre nucléaire.

La maison des T.R. apparaît comme une oasis de solidarité et de camaraderie dans cette situation plus que déprimante. Les concerts de "rock punk" sont des lieux pour évacuer leurs colères et l'énergie puissante de leur jeunesse. Les T.R. sont représentés comme une famille alternative, sans contrainte, faisant de leur mieux compte tenu de la conjoncture. Le nouveau jeune homme dans Suburbia est Joe, devenu le petit ami de Sheila qui finit par se suicider. La représentation de celui-ci correspond à celle de la réalité contemporaine des jeunes, c'est-à-dire d'un monde leur offrant peu d'espoir.

La séquence choisie pour représenter le nouveau jeune homme est celle qui suit l'installation de la tourbe dans le centre d'achat pour regarder les écrans de télévision. Joe et Sheila sont ensemble et s'embrassent. Il a son bras autour d'elle, et elle se blottit contre son épaule. La prochaine image les montre une à côté de l'autre sans qu'ils se

touchent. Suffisamment rapprochés, il et elle se parlent de façon intime; il lui demande les causes de ses cicatrices que Sheila porte sur son dos. Un gros plan de Sheila laisse voir la difficulté avec laquelle elle exprime l'expérience incertaine qu'elle a vécue avec son père; il est suivi d'un autre plan rapproché de Joe qui reconnaît sa douleur et qui fait un geste pour la réconforter. Il passe son bras autour des épaules de Sheila et la serre contre lui sans rien dire. Quand elle finit de parler, il l'embrasse amoureusement, et continue de laire toute la soirée.

Il est assez évident que Joe ne possède pas les mots nécessaires pour effacer le traumatisme que Sheila a subi, ne pouvant lui offrir que ce qu'il a, ce qui n'est pas beaucoup, sinon sa jeunesse et ses sentiments. Il est tout de même intéressant de voir un comportement empathique chez ce jeune. C'est l'image d'un nouveau jeune homme désespéré, mais conscient et sensible à la réalité qui l'entoure. C'est un nouveau jeune homme parce qu'il refuse de se conformer, toutefois en transition, puisque sa sensibilité se combine à des stéréotypes dominateurs. Pour Joe, la possibilité d'évoluer dans son comportement ne dépend pas seulement de lui mais, surtout, de l'orientation et de la responsabilité sociales. Il est le nouveau jeune homme qui se retrouve dans une situation de non choix, ne possédant pas les moyens de sa libération malgré sa sensibilité, à cause de sa situation de dépendance.

Les critiques ont reçu Suburbia avec intérêt malgré le peu d'écritures publiées. Le festival de films de Chicago n'a pas pu le catégoriser, car ce n'est pas un film de spectacle, ni un film militant, ni un film d'art (Peter Occhiogrosso; American Film, X/6, avril 1985). Un critique considère le scénario comme une machination difficilement crédible, et n'ayant aucun rapport avec la réalité (Vincent Catby; New York Time, 13 avril 1984). Suburbia est perçu comme une parodie du rêve original de la vie de banlieue (André Guimond; La Presse). Un article remarque les bonnes réactions du public, tout en observant que les investisseurs potentiels doivent craindre l'intensité de cette cinéaste (Laurie Deans; Globe and Mail).

Suburbia est un film qui provoque par sa différence, ne correspondant pas aux conventions filmiques parce qu'il ne valorise pas les traditions. Il usurpe le discours patriarcal en le montrant de façon flagrante dans son impasse actuelle. D'ailleurs, les critiques écrivent leurs partis pris, en refusant de reconnaître le message évident et très bien communiqué par Penelope Spheeris. Les critiques se sentent peut-être incapables de commenter ce film réaliste et plein de désespoir, étant eux-mêmes dépourvus d'alternatives.

Selon moi, c'est un film de fiction s'adressant particulièrement à la jeunesse contemporaine pour les stimuler dans leurs recherches d'un monde viable et égalitaire. Le public adulte devrait cependant réfléchir devant cette vision

de la réalité, surtout que l'âge et l'expérience impliquent la responsabilité. La jeunesse est une raison majeure pour motiver la transformation du patriarcat ainsi que le fait de domination inhérent à sa conceptualisation.

4.2.7. Le baiser de la femme araignée est un film brésilien-américain, réalisé en 1985 par Hector Babenco. Il s'agit d'un mélodrame social, en même temps qu'une adaptation du roman de Manuel Puig, un Argentin, tout comme le réalisateur, Hector Babenco. Ce dernier a émigré au Brésil pour entreprendre sa carrière cinématographique. Le baiser de la femme araignée est son quatrième film. Son objectif de cinéaste est de participer à construire l'expression culturelle de son nouveau pays. Ce film discute de la complexité des relations humaines, les situant dans leur contexte global, démontrant le choix personnel devant la vie, et son processus de changement.

Ce film commence par un regard circulaire sur le lieu fermé d'une cellule de prison où deux hommes sont enfermés. Molina est un homosexuel efféminé, condamné pour détournement de mineur, et habité par les mythologies de l'écran. Valentin est un journaliste radical pris en train d'aider un camarade à quitter le pays. Au départ, l'un et l'autre ne partagent que leur huis clos et la solitude. Même les petits riens anodins qui remplissent leur existence suscitent des divergences. Pour calmer les douleurs physiques de son compagnon

cruellement torturé, Molina lui raconte ses fantasmes cinématographiques. Il se voit en femme fatale dans une production romantique de deuxième ordre où le héros est un chef nazi. Il en met tellement que cela devient un rêve merveilleux. Le militant Valentin n'y voit que futilité étant donné l'urgence de changer le monde, mais la sincérité de Molina est telle que la communication devient possible entre eux.

Il n'y a pas que des différences de mentalité et de choix qui les éloignent, mais des différences de sensibilité, accentuées par la préférence homosexuelle et hétérosexuelle de l'un et de l'autre. Molina utilise son imaginaire pour se libérer des contraintes de sa situation. Valentin est rigide, craignant de délaisser la cause politique s'il s'abandonne à ses sentiments amoureux, surtout que la femme qu'il aime fait partie de la bourgeoisie.

Mais les épreuves communes, les confidences et la patiente séduction de Molina finissent par provoquer un véritable échange, une compréhension et même une certaine identification entre les deux prisonniers, malgré la manipulation insidieuse à laquelle ils sont soumis. Le directeur de la prison exige de Molina qu'il soutire des informations de son compagnon de cellule qui mange, chaque jour, de la nourriture empoisonnée. Au lieu de le questionner sur ses activités politiques, Molina est plus intéressé à développer leur relation. Le jour où il lui annonce sa libération conditionnelle, Molina lui avoue aussi son affection. Valentin est

bouleversé émotionnellement par ces nouvelles; le besoin affectif et la vulnérabilité de Molina l'encouragent à aller au bout de ses propres sentiments de sorte que Valentin a un rapport intime avec lui. Au moment de son départ, Molina accepte de livrer un message de Valentin au groupe révolutionnaire. Ce départ est un stratagème de la part des autorités pour suivre Molina; celui-ci est pourchassé et finalement tué par une amie de Valentin afin de l'empêcher de parler. Valentin est torturé à nouveau. Il rêve, suite à une injection de morphine, se voyant enlevé de la prison par celle qu'il aime pour se retrouver, avec elle, naufragé-e-s sur une île déserte.

Le baiser de la femme araignée est un film intéressant à analyser compte tenu de son sujet principal, le changement chez deux hommes traditionnels. Ces personnages de nouveaux hommes apparaissent avec le développement du scénario. Molina est un homosexuel conventionnel qui s'affranchit de comportements inhibiteurs pour s'ouvrir à une conscience sociale. Valentin est hétérosexuel, avec un esprit séparé de son corps, l'ignorant volontairement par peur du personnel, mais il réussit à se reconnaître de façon globale.

Le baiser de la femme araignée n'est pas un film avec une forme conventionnelle bien que soient utilisées plusieurs techniques retrouvées souvent au cinéma. Ici, deux histoires sont juxtaposées dont une est issue de l'imaginaire d'un des protagonistes et qui est visualisée par l'autre, pour le

public. Le film raconté par Molina fait penser à la relation entre lui et Valentin, mais y réfère d'une façon détournée comme pour l'annoncer. Molina se sert de ses rêves pour échapper aux limites de sa prison tandis que Valentin choisit délibérément de s'y limiter. Molina a un comportement surtout "effeminé", et Valentin est le type stéréotypé de la virilité, quasi condescendant vis-à-vis son compagnon de cellule. Le premier est sans conscience politique, ayant développé un puissant imaginaire, tandis que l'autre est à l'extrême opposé, étant un révolutionnaire engagé qui ne se donne pas le droit d'avoir des désirs personnels.

C'est un lent cheminement pour enfin établir une relation égalitaire entre les deux hommes qui fait suite à des transformations réciproques, marquées par des étapes. Molina raconte son film, Valentin le juge apolitique et réactionnaire. Ils sont visiblement séparés l'un de l'autre puisqu'un est enfoui dans ses créations et que l'autre est emmitoufflé dans sa couverture, étendu sur son lit et tourné vers le mur. Valentin ne lui répond pas même si Molina est aimable. Valentin est nostalgique de sa liberté, et n'est pas expressif. Molina se protège derrière l'écran de rideaux qu'il a monté autour de sa couchette, et s'occupe beaucoup de sa personne pendant que Valentin se lave du bout des doigts. Molina est sensible aux cicatrices de Valentin, et lui offre le gros plat de nourriture. Dans un moment d'exaspération, Valentin devient violent avec Molina, et ils se retrouvent

très près l'un de l'autre. Molina tente de lui caresser le visage, parce que ce rapprochement, même brusque, stimule son désir pour Valentin. Molina tombe malade et va à l'infirmerie pendant lequel temps, Valentin s'ennuie. C'est au tour de Valentin d'être malade, et Molina le soigne. Ce moment constitue le point tournant où Valentin commence à s'ouvrir à ses propres fantasmes. Un matin, il se réveille avec une érection, et en parle ouvertement. La veille du départ de Molina, Valentin parle directement de son amitié pour lui, et lui propose tendrement de le toucher. Ils ont un rapport sexuel ensemble, et le lendemain, Valentin provoque un baiser entre eux. Au moment de la séparation, ils sont habillés de façon semblable, comme pour signifier leur évolution commune et réciproque.

Il y a deux nouveaux hommes dans Le baiser de la femme araignée, Molina et Valentin, et ces personnages apparaissent avec le déroulement narratif. Le film est centré sur leurs incompréhensions et sur leur rapprochement, établissant une dialectique entre le personnel et le politique. Les moyens de Molina pour atteindre ses buts sont l'affection et le plaisir, car il désire l'amour d'un homme hétérosexuel traditionnel. Valentin est politiquement discipliné, essayant d'éliminer chez lui tout sentiment afin de demeurer pur pour la cause. Il ne se permet pas les libertés bourgeoise et hétérosexuelle, prônées par Molina. Par principe, il ne peut prendre de son compagnon de cellule, ni être tendre avec lui,

car ceci pourrait diminuer son engagement politique. Il l'ignore presque totalement afin de persister dans sa voie révolutionnaire. Après un certain temps, leur compagnie mutuelle libère chez chacun des aspects cachés, et brise psychologiquement les barreaux de leur prison. En racontant un film avec maintes descriptions, Molina stimule Valentin à découvrir son psychisme tendre et rêveur; ce dernier apprend que la vie est plus qu'une conscience constamment en alerte. En se laissant aller à ses sentiments, Valentin libère enfin son identité. Etant partis de croyances opposées, ces deux hommes en viennent à s'aimer profondément, ce qui leur apporte simultanément un profond respect d'eux-mêmes. Ce sont deux clichés stéréotypés qui se transforment pour simplement survivre à chaque jour. Chacun poursuit sa destinée de façon plus engagée qu'auparavant parce qu'ils ont détruit leurs préjugés. Ces nouveaux hommes deviennent porteurs de ce nom parce qu'ils se respectent eux-mêmes tout en donnant gratuitement à l'autre sans vouloir le contrôler.

La séquence choisie pour discuter des nouveaux hommes dans Le baiser de la femme araignée est celle où ils ont un rapport sexuel entre eux. Molina avoue sa souffrance intérieure parce qu'il est devenu amoureux de Valentin. Celui-ci le rejoint et s'assoit à ses côtés. Il respire profondément, se mord légèrement la lèvre et lui demande tendrement s'il peut le toucher. Les bras de Valentin entourent les épaules de Molina qui est ému et qui garde les yeux fermés; il se

tourne ensuite vers Valentin pour le regarder. Plus détendu, Molina demande s'il peut toucher les cicatrices de Valentin, et lui caresse le visage. Valentin ferme les yeux un instant, et Molina appuie sa tête contre sa poitrine. Valentin entoure la tête de Molina et la presse contre lui, tendrement et un peu plus fort. Il ferme les yeux, et relâche son étreinte. Molina remonte sa tête sur l'épaule de Valentin qui a encore son bras autour de ses épaules. Molina renifle avec émotion, se lisse les cheveux et ce geste est répété par Valentin d'une façon taquine. Molina avoue sa disponibilité sexuelle, et ils décident de faire l'amour ensemble. Molina est content; Valentin est sérieux et décidé, poussant gentiment son compagnon pour qu'il s'allonge sur la couchette, pendant qu'il souffle la chandelle. Ce n'est pas cette expérience physique qui démontre le plus la transformation des deux hommes, mais la différence de comportements entre le début de leur rapport et cette série d'images qui laissent voir l'affection développée entre eux, peut-être due au partage émotionnel.

Ce sont des images de nouveaux hommes où les rôles se renversent textuellement. En dernier lieu, Molina accepte de participer à la résistance révolutionnaire en portant un message pour Valentin à l'extérieur de la prison, et c'est finalement le fervent gauchiste, au départ détaché de tout sentiment, qui donne l'attention désirée par Molina. Ce sont de nouveaux modèles d'hommes à l'écoute des autres et prêts à

donner. C'est l'acceptation d'une sexualité masculine vécue globalement qui intègre tendresse et affection.

Le baiser de la femme araignée a été acclamé par la majorité des commentaires publics, de sorte que j'ai choisi de rapporter, entre autres, les articles qui exposent les contradictions de ce film. Un critique remarque que la représentation conventionnelle de l'hétérosexualité est éclatée par la présence homosexuelle. Une transgression est créée, et peut être perçue comme étant politique, surtout que le thème discute du besoin d'incorporer les aspects irrationnels dans la lutte engagée. Par exemple, l'évasion de la souffrance est un acte subversif en soi dans un système organisé autour de la destruction (Mauricio Viano; Film Quarterly, printemps 86). Un autre critique note que les rapports entre Valentin et Molina atteignent une dimension universelle où le discours masculin traditionnel est renversé (Luc Perreault; La Presse, 5 octobre 1985). Un critique observe que Le baiser de la femme araignée est une réflexion sur les fantasmes, sur la politique, sur la sexualité et les rôles selon les sexes, sur les actions et les sentiments qui agissent dans la vie de chacun-e (Michael Bronski; Gay Community News). Une autre écriture souligne que les codes conventionnels sont subvertis par l'acte de voir un baiser entre hommes, ou femmes, qui est autre qu'amical (Richard Goldstein; Voice, 22 avril 1986). Une critique voit le développement de cette solidarité entre hommes comme une richesse

qui malheureusement est fatale aux deux personnages masculins, faisant le lien entre le rêve et la réalité d'un milieu opprimant (Pierrette Roy; La Tribune, 19 février 1986). Un article écrit pour un journal gai regrette l'absence imagée du rapport sexuel entre les deux personnages masculins, et précise que de telles images auraient été plus convaincantes (Ed Sikov; New York Native, 26 août 1985). Une critique dénonce la représentation des femmes dans ce film, étant donné que chacun des personnages féminins a une connotation péjorative : traîtresse, rapace ou violente (Sheila Johnston; Stills, 23, décembre 1985-janvier 1986). Une autre critique remarque judicieusement la possibilité que Valentin ait utilisé Molina en lui proposant un rapprochement sexuel, et le lendemain, en voulant un baiser (surtout qu'il embrasse Molina sans aucune passion). Cet article se réfère au livre de Puig où existe vraiment la possibilité de manipulation (Pauline Kael; The New Yorker, 26 août 1985). On note le manque de contenu politique évident; ce qui est considéré la faille la plus importante de ce film. Par exemple, la représentation du personnage de Valentin, supposément révolutionnaire, n'articule pas clairement ses positions politiques. D'autre part, aucune allusion ne suggère vraiment une identité gaie politisée, et le milieu homosexuel auquel retourne Molina est terriblement désengagé (Kenneth Hale-Wehmann; Gay Community News, 26 octobre 1985). Un article résume Le baiser de la femme araignée en des termes peu flatteurs, considérant

que les personnages sont irréels. Ce critique juge qu'ils fonctionnent mieux en tant que symboles mis en opposition, le masculin versus le féminin (John Dodd; Edmonton Journal, 27 septembre 1986).

Deux courants s'opposent au niveau de la critique du film Le baiser de la femme araignée, bien que la plupart reconnaissent le non-conformisme de la représentation traditionnelle des rôles selon le sexe. Une interprétation observe l'éclatement des codes conventionnels tandis que l'autre est plus minutieuse dans son analyse, reconnaissant des faiblesses dans le discours filmique qui peuvent même remettre en question le reste du propos. Par exemple, si Valentin exploite les sentiments de Molina pour qu'il devienne son messager révolutionnaire, la représentation hétéroséxuelle redevient stéréotypée parce qu'il a des attitudes dominatrices. Cette ambiguïté apparaît à cause d'un manque d'intensité dans un baiser (peut-être dû au jeu de comédie), ou parce qu'on a lu le roman qui diffère toutefois du film. C'est le récepteur filmique qui détermine ultimement l'intention de l'auteur, et malgré celui-ci.

La conceptualisation de nouveaux hommes est affirmée par Hector Babenco lors d'entretiens rapportés de façon écrite (Kate Walter; The Advocate, 20 août 1985). Le baiser de Valentin qui est sans passion est probablement l'état qui accompagne un premier, ou deuxième, contact homosexuel

lorsqu'on a toujours été de tradition hétérosexuelle. Et c'est Molina qui demande en dernier lieu à livrer le message.

Malgré l'apparence dans ce film d'archétypes masculins qui intègrent harmonieusement l'esprit et le corps, la vision du cinéaste ne semble pas entièrement positive. Molina accepte d'afficher publiquement son choix politique, et assume consciemment le danger qui accompagne celui-ci. De fait, il est liquidé mais par la complice révolutionnaire. Différentes conclusions sont possibles. On peut interpréter sa mort comme le prix à payer pour avoir osé exprimer sa liberté. On peut aussi en conclure que le réalisateur veut nous faire comprendre que selon lui il n'y a pas plus de place pour les gais dans les mouvements révolutionnaires que dans les pays totalitaires. On peut aussi dire que la punition, ou la mort, est souvent le lot de ceux et celles qui contestent l'idéologie dominante. C'est aussi le cas de Valentin. Victime de tortures, il est le martyr-héros chez qui l'esprit et le corps ne feraient qu'un.

La séquence onirique où il s'évade de prison, grâce à la complicité de celle qu'il aime, pour tenter d'atteindre avec elle une île, semble symboliser le paradis terrestre retrouvé. Ces dernières images valorisent l'hétérosexualité au détriment d'un discours sur l'homosexualité puisque finalement, le corps de Molina est jeté vulgairement dans un terrain vacant et adressé en des termes injurieux parce qu'il est gai.

Un résumé

Chacun des films analysés représente un ou des hommes en voie de changement dont certains questionnent leur aliénation, issue de leur condition masculine et des stéréotypes dominateurs, par exemple, le médecin représenté brièvement dans L'amour violé, et Jacques à la fin de ce même film, Pete dans A Change of Seasons, Molina et Valentin à la fin du film Le baiser de la femme araignée. Chacun de ces nouveaux hommes est montré de façon réaliste par le biais de la forme ou du contenu. C'est-à-dire, comme les nouveaux hommes solidaires de la cause des femmes sont minoritaires au début des années 80, ils apparaissent peu ou pas longtemps (forme filmique), ou ils sont représentés en lutte vis-à-vis leur propre conditionnement, mais conscients, comme Pete qui se bat et qui le regrette textuellement (contenu filmique).

D'autres sont décrits comme des nouveaux hommes en transition, ayant une conscience sociale limitée : il y a l'absence de solidarité et de tendresse chez Fernand, dans Pourquoi pas!, les comportements traditionnels dans le rôle masculin de mari chez Adam, dans A Change of Seasons, les contradictions de Pierrot et Larose dans leur analyse de la sexualité masculine, dans Pierrot, Larose et la Luce, l'absence d'engagement évident de la part de Mac, à la fin de Local Hero, et l'aliénation patriarcale de Joe dans Suburbia. Ces nouveaux hommes sont en transition parce qu'ils manquent d'authenticité libératrice, étant toujours contraints par le

concept patriarcal de domination, voir le comportement paternaliste de Julien, dans L'amour violé, la violence et l'égoïsme de Jacques pour la durée de ce même film excepté pour la fin, la prise de contrôle non reconnue par Fernand, dans Pourquoi pas!, l'attitude possessive de Pierrot, dans Pierrot, Larose et la Luce, et les stéréotypes masculins chez Joe, dans Suburbia.

Le sexe féminin des cinéastes est pertinent au sujet de leur film, le viol des femmes dans L'amour violé, et le rôle domestique habituellement féminin, dans Pourquoi pas!, bien que Suburbia n'ait pas de correspondance évidente au fait que la réalisation soit celle d'une femme. Le sexe masculin des hommes apparaît aussi lié au sujet de leur film. L'amitié entre hommes dans Pierrot, Larose et la Luce et l'affection/ l'amour/la sexualité entre hommes dans Le baiser de la femme araignée. Le sujet de Local Hero n'a pas de rapport direct au sexe de l'auteur, tandis que le film A Change of Seasons traite d'un thème qui entretient les stéréotypes masculins, c'est-à-dire l'hétérosexualité, qui est donc conforme aux conventions filmiques.

Les nouveaux modèles masculins, possiblement complices de sociétés égalitaires, sont autant explicites dans la culture américaine (A Change of Seasons) que dans la culture sud-américaine (Le baiser de la femme araignée), malgré que l'interprétation de ces deux films soit possible de

représentation traditionnelle. Les films des autres cultures, et l'autre film américain, montrent surtout des nouveaux hommes en transition, sauf pour L'amour violé qui suggère rapidement l'apparition d'hommes solidaires de la cause des femmes (le médecin et Jacques à la fin du film).

Les genres utilisés n'ont pas tous le même impact. L'utilisation de la comédie (Local Hero) limite le développement psychologique des personnages, donc ne permet pas l'orientation précise de la réflexion. La comédie de mœurs (Pourquoi pas!, A Change of Seasons et Pierrot, Larose et la Luce) propose un discours théorique sur les rôles selon le sexe, tout en étant aussi un spectacle qui peut, ou ne peut pas, susciter un débat. Le mélodrame social (L'amour violé, Suburbia et Le baiser de la femme araignée) expose plus clairement la complexité humaine située globalement dans son contexte, obligeant le public à réfléchir pour saisir les méandres du discours filmique.

Mon analyse filmique a principalement étudié les rapports hommes-femmes tel que prévu au premier chapitre, débordant quelques fois de ce cadre afin d'évaluer le renouveau masculin qui intègre, de façon plus large, un point de vue égalitaire ainsi que le concept de la différence. Sur les douze nouveaux hommes regardés, la plupart sont émotionnellement dépendants ou vulnérables, soit à un moment donné, soit durant une grande partie de la narration. Leur sexualité réfère au comportement traditionnel, avec un corps divisé de

leur esprit, sauf Pete dans A Change of Seasons. De plus, ces nouveaux hommes n'abordent pas explicitement la transformation de la conjoncture socio-économique et politique, même si leur personnage est révolutionnaire. La représentation de ces nouveaux modèles masculins correspond à la réalité actuelle des hommes, suggérant toutefois, par l'ajout d'autres caractéristiques qu'ils sont en transformation. Ceci laisse supposer que leur représentation à l'écran populaire va aller en se raffinant, pour exposer de plus en plus des nouveaux hommes vraiment libérés des stéréotypes dominateurs.

CHAPITRE 5 - CONCLUSION

D'un commun accord, un grand nombre de recherches en sciences sociales et culturelles reconnaissent la fin du vingtième siècle comme une époque de transformation fondamentale. Par exemple, une étude discute de l'approche holistique, de la capacité humaine de mutation, du concept de la relativité appliqué aux relations humaines où interagit la subjectivité, et l'égalité universelle (Dreikurs; 1971). Cet ouvrage est toutefois limité dans son analyse, entre autres, par l'omniprésence de l'homme en tant que référent textuel, démontrant l'importance vitale du mouvement féministe et des études des femmes pour compléter et rectifier les biais traditionnel et subtil installés dans le patriarcat.

La métaculture féministe intègre les préoccupations écologistes, y reconnaissant des intérêts publics et privés. Menacés par la mentalité nucléaire, des alternatives socio-économiques et politiques sont engossées par le mouvement des femmes. Celles-ci veulent aussi changer les relations hétérosexuelles, et plus précisément, la socialisation patriarcale afin que de nouveaux rapports établissent les bases de sociétés égalitaires entre les sexes, les âges, les races et avec la nature.

Depuis la fin des années 50, de nouveaux hommes émergent culturellement dans la civilisation occidentale, influencés par une "nouvelle psychologie" qui dénonce les rôles masculins selon le sexe, sans remettre en cause leurs privilèges patriarcaux ni les stéréotypes dominateurs. Depuis la fin des

années 70, d'autres nouveaux hommes deviennent complices d'une vision égalitaire, et questionnent leur aliénation imbriquée dans la condition masculine. Ce déplacement de l'identité sexuelle est évident chez les deux sexes, tout en étant issus de causes différentes.

Les féministes revendiquent le droit à l'intégrité personnelle en tant qu'individue à part entière, voulant échapper à la définition patriarcale. Elles s'affirment par différentes expressions culturelles et artistiques, entre autres, la nouvelle recherche féministe, l'art féministe, les théories cinématographiques féministes, le cinéma féministe. Par exemple, des femmes écrivent des projets de sociétés égalitaires, d'où les hommes sont parfois exclus (Rohrlich & Hoffman; 1984). Une étude des utopies féministes regarde en même temps celles écrites par des hommes, et observe qu'elles continuent d'entretenir le concept de domination (Thomas; 1983). L'idée de supériorité masculine est précisément dénoncée dans l'art féministe contemporain, qui expose ses contradictions et son ambiguïté. D'autres produits artistiques créés par des femmes évoquent de nouveaux rapports humains et avec la nature, basés sur l'égalité et l'acceptation de la différence.

Un phénomène global de transformation apparaît universellement dans les cultures où toutes sortes d'expériences sont entreprises (Kahn & Neumaier; 1985). Des intervenant-e-s agissent socialement à partir d'une philosophie futuriste

(Peavey, Levy & Varon; 1986). La critique engagée qui examine le domaine des arts, évite la moralisation et le sermonnage, tout en s'accroissant dans tous les domaines (Lippard; 1985). Depuis le début des années 80, une critique fondamentale apparaît réalisable avec l'exposition flagrante de l'incompétence des régimes gouvernementaux et économiques du patriarcat (Ward; 1985).

Compte tenu du mouvement de libération masculine ainsi que des revendications féministes, de plus en plus de cinéastes hommes imaginent des films représentant de nouveaux types masculins. L'analyse féministe du cinéma québécois remarque que les films de femmes portent peu sur les changements sociaux éventuels et demeurent surtout à un niveau revendicateur (Carrière; 1983). Ma recherche empirique, extérieure à ce mémoire, a noté que peu de réalisatrices sont actuellement intéressées à partager leurs visions égalitaires de l'hétérosexualité.

Ce n'est pas parce qu'un film est réalisé par une femme qu'il est progressiste; il ne témoigne que de lui-même. Les femmes cinéastes doivent décider sur quel terrain se placer, sur celui de l'universel indistinct, c'est-à-dire celui des codes traditionnels et de la pratique masculine dominante, ou celui de la création authentique dans lequel il n'est pas possible de faire l'économie de l'identité, choisissant en fonction de critères esthétiques et idéologiques (Audé; 1981).